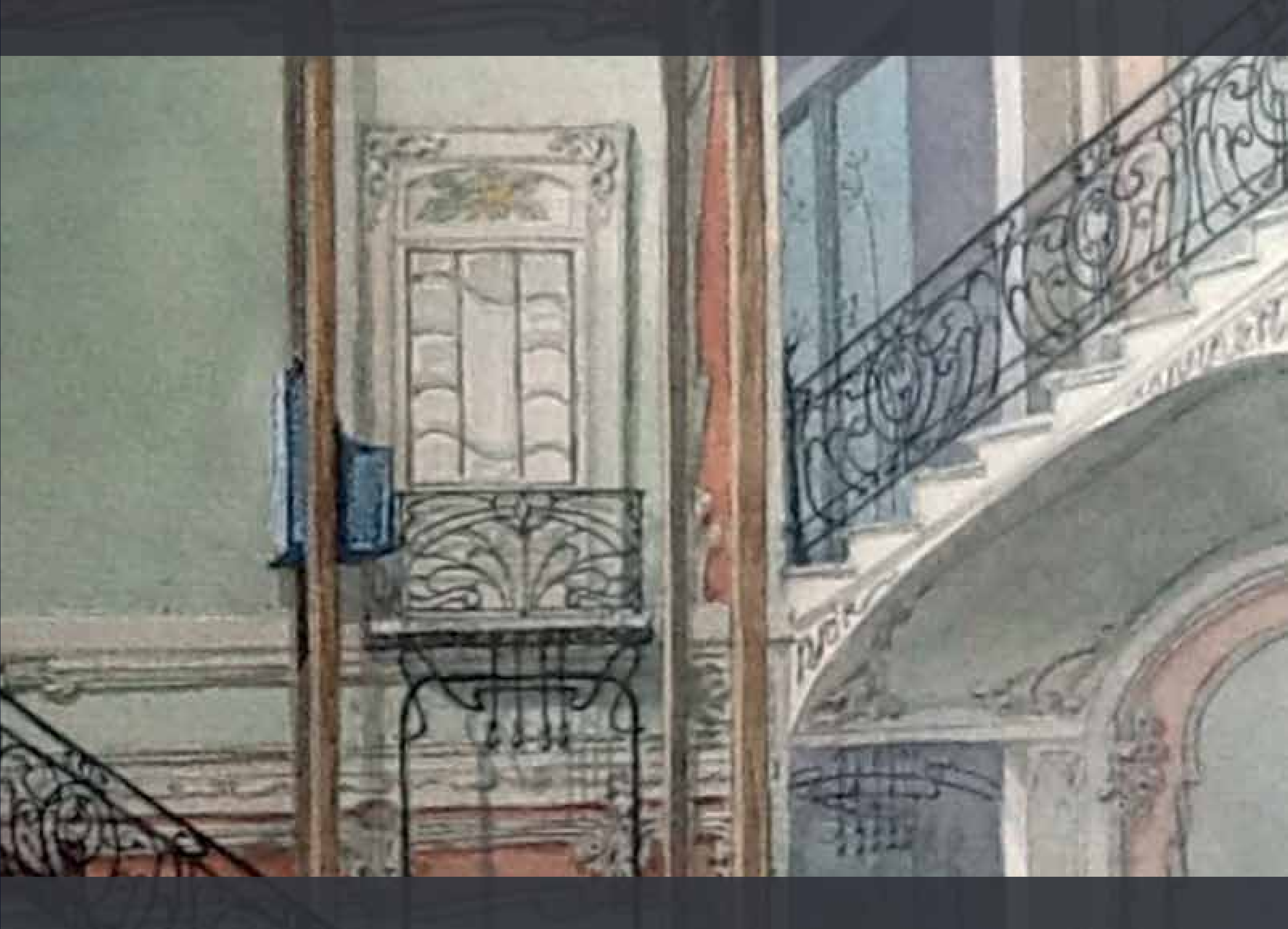
NADIA BARRELLA



I "COCCI" IN ROLLS-ROYCE

CARLO GIOVENE DI GIRASOLE E I MUSEI D'AMBIENTAZIONE NELLA NAPOLI DEGLI ANNI VENTI

LUCIANOEDITORE



7

Collana diretta da
Rosanna Cioffi

NADIA BARRELLA

I "COCCI" IN ROLLS-ROYCE

CARLO GIOVENE DI GIRASOLE
E I MUSEI D'AMBIENTAZIONE
NELLA NAPOLI DEGLI ANNI VENTI

LUCIANOEDITORE

Il presente volume è stato stampato grazie ai Fondi di Ricerca di Ateneo 2012-2014
ed al contributo del Dipartimento di Lettere e Beni culturali della SUN

Via P. Francesco Densa, 7
Piazza Santa Maria La Nova, 44
80100 Napoli
http: //www.lucianoeditore.net
e-mail: info@lucianoeditore.net

ISBN 978-88-6026-114-4

Indice

Presentazione
di Gianni Carlo Sciolla 7

Capitolo primo
Un “talento primario”: Carlo Giovene di Girasole tra documentazione archivistica e memoria filiale 11

1.1 *Premessa* 11
1.2 *Tra i documenti e il romanzo: la vita e le opere di Carlo Giovene tra Ottocento e primo Novecento* 13
1.3 *La collezione Giovene* 38
1.4 *Giovene, Croce e il “Palazzo che non è più del re”* 56

Capitolo secondo
Il Museo Correale di Terranova a Sorrento: continuità e innovazione del museo aristocratico ottocentesco 79

2.1 *Il crepuscolo dell’aristocrazia: la nascita del Museo Correale di Sorrento e il ruolo di Carlo Giovene* 79
2.2 *La riscoperta del Barocco: Giovene e l’allestimento di ambientazione* 87
2.3 *Le arti applicate, lo studio del mobilio settecentesco* 96
2.4 *La direzione del Museo Correale: alcune riflessioni a margine* 101

Capitolo terzo
Il Museo Duca di Martina: “il genio del raccoglitore e il gusto dell’inquadratore” 111

3.1 I *“cocci” in Rolls-Royce* 111
3.2 *Carlo Giovene e Gino Chierici: iniziativa privata e ruolo dello Stato nella nuova politica di tutela italiana* 115
3.3 *L’allestimento del Museo* 127
Conclusioni 135

Appendice documentaria 151

Indice dei nomi 191

Bibliografia 195

Presentazione

Gli studi sulla museologia e la museografia in Italia tra le due guerre presentano attualmente una situazione frammentaria e attendono ancora una revisione storiografica approfondita e complessiva. Sarà necessario, esaminando i singoli casi della storia dei musei italiani, verificare con cura i materiali documentari e d'archivio disponibili; per individuare possibili intrecci con le vicende politiche e sociali; con modelli, tipologie e forme di collezionismo pubblico e privato, italiani e stranieri, evidenziando i punti di contatto con gli allestimenti delle manifestazioni espositive, insieme alle loro specifiche finalità e significati culturali; per mettere in luce gli eventuali collegamenti con i dibattiti teorici sulla conservazione, la tutela e gli indirizzi della storia dell'arte presentati nelle riviste, nei periodici d'arte e nella saggistica specialistica contemporanea; infine per considerare i riflessi che le raccolte d'arte hanno avuto sulla percezione del pubblico.

ll saggio di Nadia Barrella su *Carlo Giovene di Girasole e i musei di ambientazione nella Napoli degli anni venti* rappresenta un importante contributo finalizzato a questa revisione e recupero. La studiosa, docente di *Museologia e storia del collezionismo* nella Seconda Università di Napoli, già autrice di numerose e penetranti ricerche sui musei meridionali, specie del XIX secolo, fra cui spicca l'originale interpretazione e ricomposizione storica del Museo Filangieri di Napoli, affronta ora la ricostruzione dell'operato di Carlo Giovene, intrigante personalità sinora trascurata, vissuto nella Napoli del primo quarto del Novecento. Lo studio critico e riscoperta di questo imprenditore, architetto collezionista, progettista allestitore di importanti complessi museali campani da parte di Nadia Barrella, si fonda innanzitutto su un capillare ed esaustivo riesame dei documenti, che illumina, in maniera originale e nuova, gli svariati aspetti della sua complessa vicenda culturale: formazione e attività iniziale di architetto; fisionomia della sua collezione d'arte; quindi soprattutto impegno per gli allestimenti museali di Palazzo Reale, del Museo Correale di Sorrento e del Museo Duca Martina di Napoli. Formatosi nella Scuola di Applicazione come architetto nella Napoli di fine Ottocento, Carlo Giovene è attivo nella Napoli del risanamento del dopo colera e costruttore di numerosi fabbricati del centro storico, accanto a Ludovico Martinoli. La sua cultura, come bene sottolinea l'autrice, che rintraccia e studia progetti del Giovene poco noti, si colloca nell'alveo dell'eclettismo storicista, con aperture nei confronti del più moderno gusto floreale. Negli anni in cui si occupa anche di restauri architettonici, primo fra

tutti quello dell'abbazia di Montecassino, ed entra a far parte attiva della Commissione dei monumenti di Napoli, Carlo Giovene inizia a formare una propria collezione, successivamente dispersa, composta di preziosi oggetti di arte antica, rinascimentale, barocca e ottocentesca, acquistati nelle aste italiane e francesi, o direttamente da altri collezionisti, fra cui spicca Angelo Conti. La fisionomia composita della raccolta, come giustamente rileva Nadia Barrella, è primariamente finalizzata a celebrare il prestigio privato familiare. Nel progetto di riuso di Palazzo Reale, passato al demanio nel 1919, la proposta di Carlo Giovene, punta invece, in maniera moderna, all'interno di un acceso dibattito pubblico, sulla creazione di uno spazio espositivo polifunzionale, dove l'ambiente evocativo, di marca ancora storicista delle varie sezioni, nell'esposizione dei singoli oggetti e arredi e nella sequenza dei ricchi ambienti, si sposa a dichiarate finalità educative di carattere sociale. Punto d'arrivo dell' operato di Carlo Giovene museografo è però l'adeguamento del museo Correale di Terranova di Sorrento e l'allestimento del Museo Duca di Martina.

Il primo, costituito nel 1904, fu restaurato e allestito tra il 1917 e il 1924, in aperto contrasto con le vedute di Benedetto Croce. Il secondo, che a sua volta si scontrò contro il centralismo del soprintendente Gino Chierici, fu allestito tra il 1922 e il 1927 e venne aperto al pubblico nel 1928. Entrambe le raccolte, nei loro allestimenti, sono due chiari esempi di musei cosidetti di "ambientazione". Henry Focillon, nel 1922, definendo questa coinvolgente tipologia, ne sottolineava le possibilità di conoscenza e di emozione. Infatti, aggiungeva ancora il grande critico francese, la calda atmosfera degli ambienti di questi musei, nelle forme borghesi o alto borghesi, dalle pareti ricoperte da tappezzerie sontuose e dai colori intensi, arricchiti da mobili, suppellettili, dipinti, sculture e oggetti d'arte applicata, permetteva, attraverso percorsi prestabiliti, di avvicinare il pubblico ai vari momenti storici del gusto, in maniera gradevole e accattivante, tra arricchimento culturale e curiosità collezionistica. Il "museo d'ambiente" com'è noto, nasce nel secondo Ottocento e viene sperimentato sino agli anni venti-trenta del Novecento. Testimonianze eloquenti si riscontrano in diverse regioni e città italiane, dal Piemonte alla Toscana, all'Italia meridionale; in Europa, dalla Germania alla Francia; perfino Oltreoceano, negli Stati Uniti. È un gusto storicista e decadente, che cederà alla fine degli anni venti, al di là della cornice alla presentazione pausata delle opere e degli artisti, all'amore per il pezzo in sé unito all'entusiasmo neoidealista per le singole personalità. Giustamente, Nadia Barrella, commentando le scelte museografiche di Carlo Giovene, ricorda alcuni di questi modelli e l'impegno profuso dai loro ideatori, fra cui una parte di rilievo ha certamente nella cultura italiana degli anni venti, Francesco Malaguzzi Valeri. Studiando gli allestimenti di Carlo Giovene risulta fondamentale, accanto alla passione per gli oggetti di archeologia, di arte rinascimentale e ottocentesca anche l'interesse per il barocco e le arti applicate o industriali. Queste scelte sono in piena sintonia, come emerge dallo studio di Nadia Barrella, con il recupero generale dell'arte del Seicento, che avviene fra la fine del XIX secolo e il primo quarto del Novecento; che in Italia culmina nella mostra di Palazzo Pitti del 1922, organizzata da Ugo Ojetti. A Napoli la riscoperta del Seicento è specialmente legata alle figure dei giovani Luigi Serra

e Aldo De Rinaldis, ma anche di Costanza Lorenzetti. L'attenzione e l'importanza assegnata alle arti applicate è invece un'altra delle componenti primarie nella museografia di Carlo Giovene, ben individuata da Nadia Barrella. Napoli sin dalla fine dell'Ottocento vide, con Torino e Roma, la creazione di uno dei primi musei italiani di arte industriale. Nel Museo Artistico Industriale Napoletano spiccavano, tra altri oggetti d'arte applicata, preziose raccolte di maiolica e di ceramica, tanto amate poi dal duca di Girasole, la cui tecnica esecutiva e gusto appassionava i collezionisti, gli studiosi e il pubblico con una linea di continuità sino agli anni venti-trenta, nel momento dell'arte deco, in cui hanno grande fortuna avranno le esposizioni di Faenza e le Biennali di Monza e quando il dibattito si sofferma a valutare validità e differenze tra Arte Decorativa e Arte Pura.

Gianni Carlo Sciolla

CAPITOLO I

Un "talento primario": Carlo Giovene di Girasole tra documentazione archivistica e memoria filiale

1.1 *Premessa*

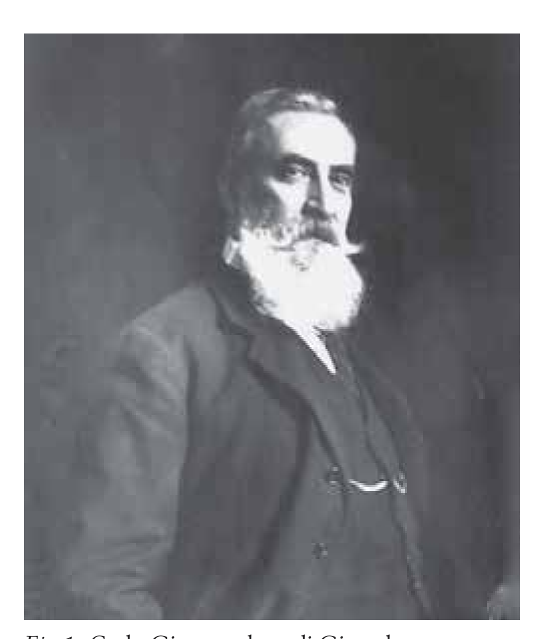


Fig. 1 - Carlo Giovene duca di Girasole.

È solo da qualche anno che si sta cominciando a riscoprire un'epoca a lungo trascurata dagli studi sul museo italiano: quella che va tra le due guerre mondiali e coincide con il ventennio fascista[1]. Il giudizio negativo della museografia italiana del secondo dopoguerra, orientata alla visione formalistica dell'opera d'arte e quindi poco interessata ai modelli espostivi di stampo storicistico/ambientalistico prevalenti in questi anni e concretamente orientati a soluzioni di maggiore utilità sociale, ha non solo comportato – talvolta- rifacimenti poco rispettosi della storia e della vocazione dell'istituzione museale ma anche un netto orientamento degli studi museologici verso epoche diverse da quelle ad essa immediatamente precedenti. Sottovalutare la possibilità di ricerca su questa fase del nostro museo rafforzando l'idea che il "museo italiano", nato dopo le soppressioni postunitarie dell'asse ecclesiastico, abbia poi prolungato, stancamente, fino alla rinascita degli anni '50, forme e modelli espositivi ottocenteschi -trascurando o ignorando il dibattito internazionale che aveva portato, in Europa e negli Stati Uniti, a un profondo ripensamento dei modelli e delle funzioni del museo sin dai primissimi anni venti[2] - significa continuare a non avere un'idea precisa dell'evoluzione del museo nell'Italia del XX secolo. Le poche ricerche ad oggi esistenti sui musei nati o riallestiti fra le due guerre rendono invece sempre più evidente la necessità di riscoprire protagonisti, forme e luoghi della museologia italiana del primo Novecento. L'indagine è complessa, le tracce sono labili e non sempre è possibile seguirle attraverso gli archivi degli istituti museali. Eppure, se soltanto attraverso le riviste, i giornali o le guide, ci si avvicina a questi anni, si aprono percorsi di ricerca entusiasmanti,

si scoprono progetti espostivi complessi, obiettivi che vanno molto oltre l'ostensione encomiastica o il presunto accumulo a fini conservativi, s'individuano chiari interventi di recupero critico di una tipologia d'oggetti, precise finalità educative, un moderno interrogarsi sul pubblico come destinatario ultimo dell'azione museale, una costante tensione alla crescita economica e sociale di un territorio e, soprattutto, un'evidente conoscenza dei temi più rilevanti del dibattito internazionale valutati e utilizzati alla luce delle peculiarità e delle necessità del nostro Paese. Chi scrive sta compiendo ricerche su questi temi operando sul poco sondato territorio meridionale e, in particolare, sulla città di Napoli che, negli anni di cui stiamo parlando, affianca alle preesistenti, altre istituzioni museali sperimentando, per le nuove come per le più antiche, inedite proposte allestitive[3]. È proprio nel corso di queste ricerche, dedicate alle trasformazioni dei musei ottocenteschi negli anni venti del XX secolo, che è riemersa una poliedrica figura di collezionista-museografo quasi del tutto dimenticata pur essendo legati alla sua attività e alle sue scelte due tra i più noti musei campani: il Museo Duca di Martina di Napoli ed il Museo Correale di Sorrento. Il personaggio in questione è il duca Carlo Giovene di Girasole vissuto a Napoli tra il 1868 e il 1933.

Rimossa dalla storia dei musei napoletani[4], ignorata o solo citata dai tanti scritti sull'architettura napoletana del Risanamento[5] e dalle purtroppo ancor scarne riflessioni sulla storia del collezionismo meridionale, Carlo Giovene emerge solo a tratti da articoli di giornale, dalle prefazioni dei primissimi cataloghi dei suoi musei, dai documenti conservati presso l'archivio di famiglia[6] e da studi più recenti sulla Prima Biennale Napoletana condotti però, prevalentemente, guardando al solo punto di vista degli artisti "esclusi"[7]. È un materiale disomogeneo, per lo più fortemente circoscritto dal punto di vista cronologico, che lascia molte zone d'ombra e non facilita la piena comprensione di un imprenditore, restauratore, architetto e museologo che occorre tuttavia ri-conoscere. Comprendere Carlo Giovene significa, innanzitutto, aggiungere una nuova tessera al mosaico delle vicende collezionistiche italiane del primo novecento, soprattutto di quelle legate ai più diversi settori delle arti applicate, ai fini di un quanto mai necessario "atlante delle collezioni" italiane: ricostruendo la sua biografia e rileggendo la sua attività[8] si possono comprendere i perché della sua raccolta, contribuire a rispondere all'esigenza – acutamente sottolineata anni fa[9] – di «una mappatura capillare di raccolte e dei nuclei museografici più rilevanti a livello regionale»; precisare, anche al fine di concorrere alla comprensione delle ragioni culturali della riscoperta delle arti "minori" in Italia, i rapporti esistenti tra Napoli e il fiorente mercato antiquario italiano ed europeo; cogliere le ragioni della dispersione di un'importante collezione partenopea. Ma ricomporre il complesso puzzle della vita e delle iniziative di Carlo Giovene può soprattutto servire ad offrire una nuova chiave di lettura alla storia dei due splendidi musei campani da lui creati.

Il Museo Duca di Martina e il Museo Correale di Sorrento sono stati studiati per le singolarità delle raccolte, per l'eccezionalità di qualche pezzo e, nel caso della raccolta Duca di Martina, anche per la cultura e il *kunstwollen* del collezionista/donatore Placido de Sangro[10]. Pochissimo, invece, è stato scritto su chi effettivamente scelse le opere, le catalogò e

le organizzò nelle sale dei due istituti dialogando perfettamente, nei modi che vedremo, con la naturale vocazione dei contenitori facendone, come fu ben chiaro all'epoca, due straordinari spazi espositivi.

Cercherò di avviare questo mio studio recuperando i frammenti di memoria sparsi in alcune relazioni autografe, nelle riviste, sui giornali e nelle antiche guide ai musei napoletani. In questo primo tentativo di ricostruzione biografica mi lascerò tuttavia supportare anche dal ricordo filiale o, per esser più precisa, da quanto della figura paterna il figlio Andrea - giornalista, poeta e scrittore[11]- volle affidare al suo romanzo più noto, *L'Autobiografia di Giuliano di Sansevero*[12]*,* ispirandosi a Carlo per delineare Gianluigi di Sansevero, il padre del protagonista del suo racconto.

Straordinario affresco dell'Italia -e di Napoli in particolare- dagli inizi del Novecento al secondo dopoguerra, *L'Autobiografia* racconta la vita, dall'infanzia, di un uomo che, in crisi di identità, si distacca dalla famiglia per tentare di ricostruire la propria esistenza in armonia con se stesso e con gli altri. Come dichiarò più volte Andrea Giovene, *L'Autobiografia* non voleva riflettere la vita reale dell'autore ma quella del suo personaggio, in una sintesi "immaginaria di avvenimenti che appartengono a tutti e a nessuno". Cionondimeno, le sue vicende personali costituirono la solida base di conoscenza diretta degli eventi narrati, soprattutto nella prima parte del romanzo, quella dedicata alla sua infanzia, dove la descrizione dell'ambiente familiare e della casa avita coincide perfettamente con i luoghi, i tempi e persino l'aspetto fisico delle persone che emergono dai documenti storici consultati. Citerò spesso, per seguire e raccontare Carlo, brani del romanzo di Andrea: essi rappresenteranno un possibile filo rosso per ricucire l'eterogenea documentazione rimastaci. Farò, tuttavia, attenzione ad utilizzare il testo letterario solo quando il confronto con la fonte storica consentirà di non lasciarsi prendere dall'invenzione e dalla bellezza del flusso narrativo.

1.2 *Tra i documenti e il romanzo: la vita e le opere di Carlo Giovene tra Ottocento e primo Novecento*

Carlo Giovene di Girasole nasce a Napoli il 31 maggio 1868. È il nono duca di Girasole e discende da un'antica famiglia napoletana -"ricca di combattenti, militari, avvocati e giuristi, uomini e donne di talento"[13] -che non vive più l'agiata vita dell'aristocrazia napoletana. "I nostri avi-si legge nel romanzo del figlio Andrea- tacevano mentre gli amministratori, non versando le rendite per decenni, si rendevano proprietari dei fondi per semplice prescrizione; firmavano ad occhi chiusi qualunque impegno o cessione e riuscirono a perdere perfino il palazzo di famiglia"[14]. La storia dei Giovene, probabilmente, sarà stata quella comune a tante altre famiglie meridionali, anche di antica nobiltà, che all'inizio dell'Ottocento, modificatesi le norme concernenti la feudalità, non riescono ad operare un nuovo mutamento della politica patrimoniale e perdono progressivamente il patrimonio familiare per l'incapacità di rinnovare i metodi di gestione delle proprietà fondiarie e di cambiare la strut-

tura dei consumi. Carlo, però, che si è "licenziato in scienze matematiche e fisiche"[15] nel 1888, sta studiando, a Napoli, per completare la sua formazione nella Scuola d'applicazione per ingegneri e architetti. Leggiamo, per meglio valutare questa scelta e trarne altre indicazioni utili alla comprensione del nostro, il modo in cui nel suo romanzo, Andrea Giovene racconta la vicenda familiare:

> «Di un numero imprecisabile di proprietà e feudi, alcuni colossali, ne avanzavano già pochi ai principi dell'Ottocento ma allora circostanze quasi fatali di morti premature, di minori incapaci, di vecchi interdetti, o di teste calde compromesse nel turbine napoleonico, completarono quel processo di dissoluzione. Di modo che, di tanta smisurata ricchezza, appena qualche modesta riserva era avanzata ai miei nonni, senza però che nulla se ne mutasse il pensiero. Se gli antenati erano rimasti [...] gente dura, reazionaria e bigotta, gli epigoni, mimetizzati nella muffa, concludevano in un'astratta impassibilità, se non in uno sdegnoso fatalismo. A quel mio nonno Gian Carlo [ispirato a Michele Giovene padre di Carlo *nda*] già in gravi ristrettezze, si presentò una volta un massaro per pagargli i canone di certo mulino sorrentino del quale nessuno mai aveva inteso parlare. Il nonno ricevé il canone, il baciamano di quel bravuomo, e mai più si occupò del mulino che si dileguò come era apparso. Il più giovane dei fratelli [...] più tardi Cardinale fu l'ultimo germoglio pari all'Albero antico. Il primogenito invece, per inflessibile orgoglio, intese ritirarsi da un mondo nel quale non poteva primeggiare e, dopo più di trenta generazione, mescolò le sue sessantaquattro parti di nobiltà col sangue di una donna borghese[...]. Dopo di ciò, alla stirpe non restava che perire o rinnovarsi. Mio padre Gianluigi [Carlo Giovene *nda*] dové meditare questa lezione nella sua gioventù; e propose di essere, egli, l'uomo nuovo»[16].

Carlo Giovene fu, per la sua antica famiglia aristocratica, l' "uomo nuovo". Consapevole delle trasformazioni politiche e sociali cui l'Italia si stava avviando, si orienta, ed è un dato interessante e precoce, a strategie di riconversione sociale che interesseranno ampiamente l'aristocrazia italiana solo nel primo dopoguerra, scegliendo un percorso di studi che lo avrebbe preparato per l'ingresso nel nascente mondo dell'industria italiana e del commercio. Il percorso di studi viene però bruscamente interrotto: dapprima per un problema fisico poi, per "l'immatura morte del padre". Proprio quando "era per conseguire la laurea di ingegnere, si trovò di tratto carico delle responsabilità di una numerosa famiglia e dovette dedicarsi assiduamente ad un intenso lavoro produttivo"[17].

Carlo è – però – come Gianluigi di Sansevero-

> «un talento primario [...] e la singolarità della mente gli permetteva di innestare, sopra idee antiche, atteggiamenti che ne apparivano la negazione; ma per lui, disceso da lottatore nel mondo positivo che ebbe Krupp per profeta e la locomotiva per Arca santa, l'attività contingente valeva soltanto come parentesi necessaria ma limitata: i Sansevero dovevano ricostruire, come in passato, una struttura sulla quale si elevasse un fastigio[18]».

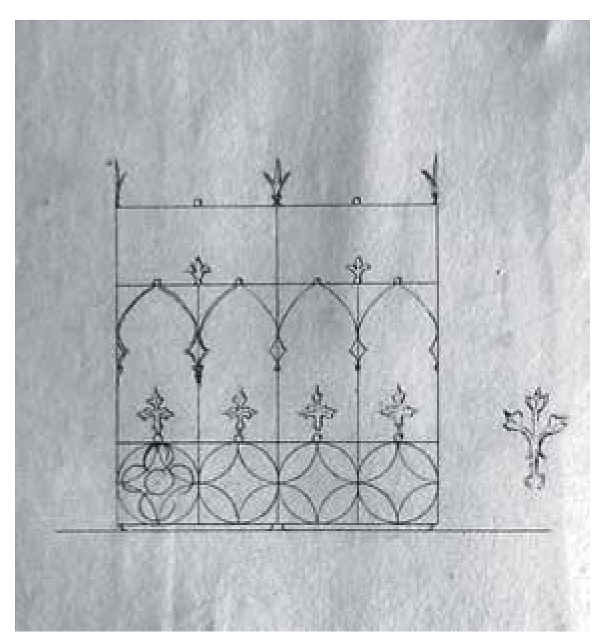
Motivato dalla ricerca di un riscatto sociale che passa necessariamente anche attraverso la ricostruzione di un solido patrimonio economico, dotato di ottima cultura, di notevoli capacità e di una certa spregiudicatezza, Carlo individua nel settore edile la strada più adatta al raggiungimento dei suoi obiettivi. E ottiene, come lui stesso ricorda, "immediati e lusinghieri successi".

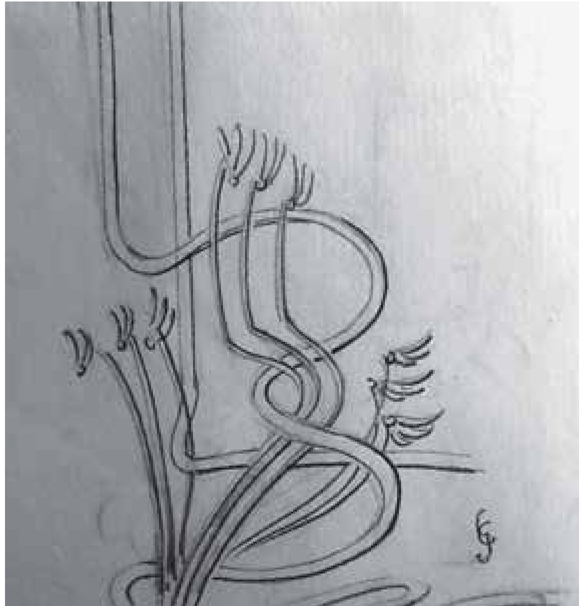


Fig. 2 - Carlo Giovene, *Disegni di particolari decorativi*, s.d., Archivio Privato Giovene (in seguito solo APG).

> «Tuo padre – cito un frammento di dialogo tra Giuliano di Sansevero e suo zio – quando dopo il colera del 1884 si iniziarono i grandi lavori di rinnovamento in Napoli, aveva meno di venti anni. Dalla nostra abitazione di Mergellina ai cantieri che sorgevano dove adesso è il Rettifilo correvano almeno quattro chilometri; e Gian Luigi si levava di notte per raggiungerli a piedi, come a piedi ne ritornava. Inevitabili ma odiosi erano gli sfratti dei popolani dai loro luridi bassi. Si impiegavano insieme forza pubblica e squadre operarie; i carabinieri ammanettavano i riottosi che talvolta avevano ricevuto i demolitori "sfarziglia" alla mano, i manovali sgomberavano le masserizie in strada e muravano le porte di quei tuguri perché n on venissero di nuovo occupati; il che spesso accadeva egualmente la notte dopo. Tuo padre fu più volte minacciato di morte […] Occorreva forza, coraggio, testardaggine. Ogni sera Gian Luigi, ritirandosi, doveva spogliarsi in una stanzetta separata gettando in mucchio gli abiti contaminati dal sudiciume e dagli insetti dei fondaci. Ma egli teneva duro. Quando poi trovò modo di assumere lavori per conto propri andai ad aiutarlo. Ma egli è stato il pioniere»[19].

Il romanzo di Andrea collega l'ascesa economica e sociale di Gianluigi all'avvio delle leggi speciali su Napoli, prima fra tutte la *Legge per il Risanamento della città di Napoli* emanata il 15 gennaio 1885. Dal romanzo alla storia, è quanto accade per Carlo Giovene che si forma proprio negli anni in cui la "questione Napoli" viene assumendo rilievo nazionale. Occorreva, per aiutare il Meridione e in particolare Napoli- individuata come il luogo in cui "si concentrano e precipitano tutti gli squilibri sociali ed economici del Sud"[20]-, rompere con la consuetudine di leggi omogenee per tutto il paese e creare apposite leggi speciali in materia di tributi, lavori pubblici e in materia di legislazione sociale. Se solo nei casi migliori si cerca di inscrivere le analisi e le soluzioni dei problemi cittadini entro una prospettiva concettuale complessa, negli anni in cui il futuro ingegnere e imprenditore sta completando quel percorso





Figg. 3a, 3b - Carlo Giovene, *Disegni di particolari decorativi*, s.d. (ma 1890 ca.), APG.

di studi in cui -per passione e opportunità- ha individuato prospettive di crescita economica e stabilità sociale, trasformazione edilizia e sviluppo industriale sono -sempre e comunque- i temi privilegiati. Guarda proprio ad essi Giovene la cui storia professionale – riassunta dallo stesso in un *curriculum vitae* cui farò spesso riferimento – è scandita dall'audacia, dalla disinvoltura e dall'intelligenza con cui il nostro sa collegarsi alle possibilità offerte dai provvedimenti governativi che si succedono tra il 1885 e la prima guerra mondiale ricercando una collocazione professionale che gli consenta di porsi in luce in virtù delle sue qualità. È soprattutto tra i due poli, Risanamento edilizio e Risanamento economico e conseguenti leggi speciali[21], che va collocata e compresa la prima parte della vita di Carlo Giovene che alterna al progetto architettonico studi di ingegneria strutturale e approcci innovativi alla gestione delle imprese che gli consentono anche di dirigere e poi acquisire la "vecchia officina Meccanica di Precisione Spano[22](*Istrumenti topografici*)" che rileva, amplia e "conduce con lunga, costante opera a tal grado di perfezione da aver potuto produrre durante la guerra delicati apparecchi di produzione mai prima costruiti in Italia (calibri, acciarini a pendolo per siluri ecc.), tali da sollevarla ad uno dei primi posti"[23].

Nel descrivere i primi anni della sua attività professionale, Carlo pone l'accento molto spesso sul carattere innovativo delle sue scelte, sul desiderio di sperimentare su materiali e tecniche all'avanguardia e sul consenso ottenuto grazie alla qualità dei suoi prodotti[24]. La sensazione, almeno fino al primo decennio del Novecento, è che Giovene creda davvero alla possibilità di una trasformazione dell'ex capitale ed operi, attraverso il suo settore di competenza, alla crescita personale mai disgiunta però dal progresso tecnico e dalla ricerca di

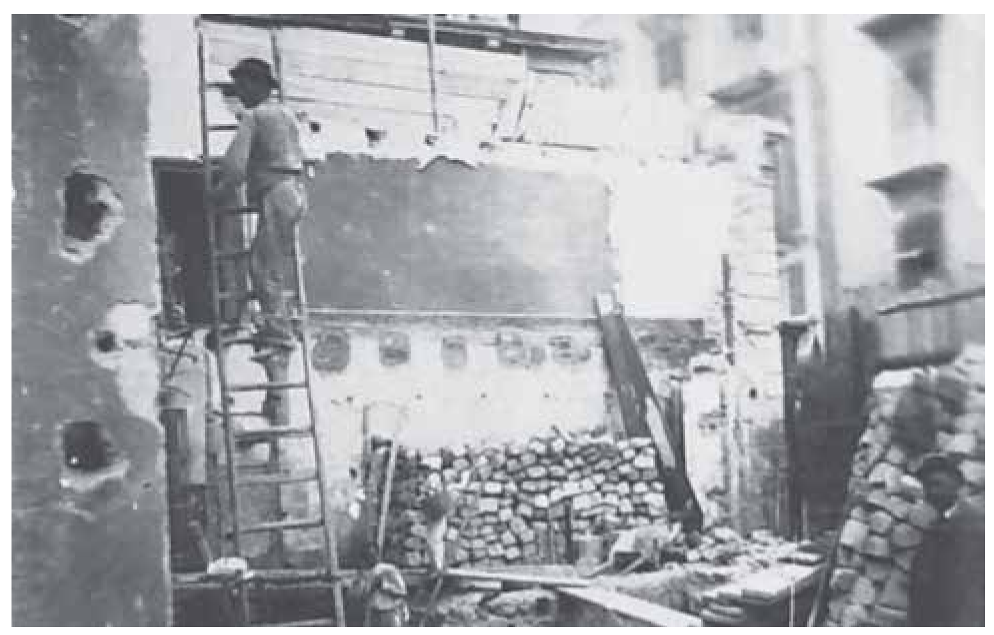
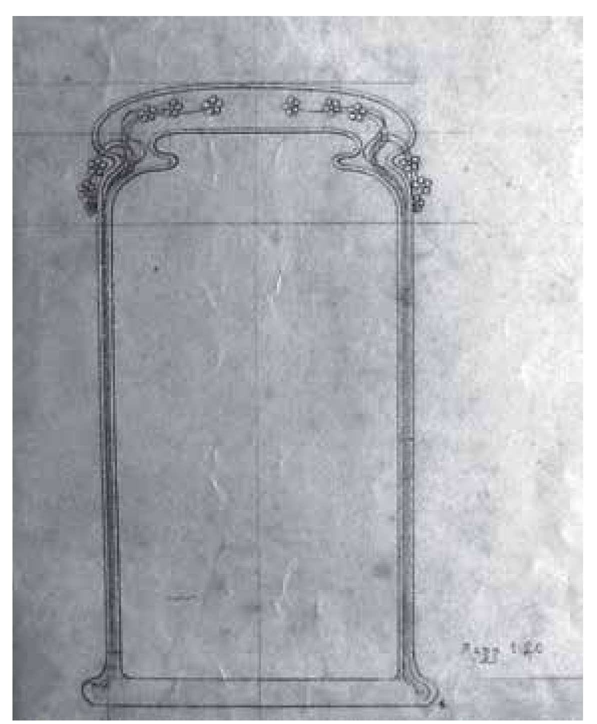


Fig. 4 - Un cantiere di Carlo Giovene, s.d., s.l., APG.

nuovi metodi costruttivi e nuovi linguaggi architettonici. Credo possa valere per il nostro – fatte le dovute differenze – quanto ricorda Alfonso Gambardella a proposito di Adolfo Avena: lo scarto tra arti decorative, critica e prassi architettonica a Napoli è da attribuire «alla mancanza di 'progressismo sociale', o meglio alla miopia della classe politica responsabile della pubblica amministrazione, piuttosto che a carenze del tecnico, sensibile non solo al progresso tecnologico ma anche a recuperare tutte le sollecitazioni provenienti dalla cultura internazionale contemporanea»[25]. La Società del Risanamento è fonte di reddito sicuro e straordinario spazio di esperienza oltre che di utili contatti professionali ma Carlo crede nella possibilità di un serio confronto con esperienze nazionali e internazionali, nell'aggiornamento e nella sperimentazione di nuove strade e mira, pertanto, all'autonomia e all'impresa privata.

Nel 1888, "mentre è ancora iscritto alla Real Scuola di Applicazione", Giovene comincia a seguire i lavori di alcuni fabbricati progettati da Ludovico Martinoli[26] ingegnere capo della neonata Società per il Risanamento di Napoli[27] e dà subito buone prove di sé. Quando tra il 1892 e il 1894, lo stesso Martinoli, viene «incaricato di completare lo studio di dettaglio di gran parte dell'opera di Risanamento di Napoli, adibì il sottoscritto ed in seguito avendo sempre il medesimo ingegnere Martinolo (sic) assunta dalla Società l'esecuzione a forfait di quattro reparti dell'opera di Risanamento, anche in qualità di Ingegnere vi adibì il Giovene»[28]. Furono quindi

> «così lusinghieri i risultati dell'opera del sottoscritto nello studio e nello sviluppo del piano di Risanamento dalla città di Napoli che l'ingegnere Allievi allora amministratore



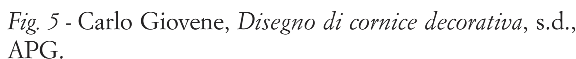

Fig. 5 - Carlo Giovene, *Disegno di cornice decorativa*, s.d., APG.


Fig. 6 - Carlo Giovene, *Capitello,* s.d., APG.

delegato della Società, lo invitò a compiere direttamente per conto della Società medesima quanto aveva già fatto per il Martirolo. E dal 1895 al 1901 importanti incarichi ebbe dalla Società, riguardanti studi ed espropriazioni di interi reparti, progetti di incisioni e colmate in relazione ai contratti di espropriazione che andava concordando, progetti di Chiese, come quelle di S. Pietro a Fusariello e di Santa Maria della Pace, progetti di edifici come quelle di via G. Sanfelice. E fu tanto notoria la sua competenza tecnica specialmente per opere di Risanamento che S.E. Saredo, nel compiere nell'anno 1900 la sua inchiesta sull'Amministrazione Comunale di Napoli, per quanto riguardava il Risanamento, lo richiese di consiglio dettagliato su tutta l'opera compiuta e su quella a compiere e di tale consiglio tenne gran conto, come potrebbe attestare l'Ing. Grandi Uff. Coen Cagli che in quel tempo, quale ing. del Genio Civile, prendeva parte, per il lato tecnico, ai lavori della Commissione»[29].

Nei "più tormentati e discussi decenni della vita italiana e dell'amministrazione comunale di Napoli"[30], quelli in cui i contratti di appalto alle banche, il "male della pietra" e le grandi speculazioni portarono all'inchiesta Saredo, Carlo Giovene è un affidabile e responsabile collaboratore di chi gestisce il potere. Potere economico ma anche giudiziario. Comprensibilmente, nel descrivere gli anni che vedono la sua crescita come ingegnere e imprenditore, egli preferisce unire il suo nome anche a coloro che, come Saredo e Coen Cagli, indagarono

sulla situazione politica ed economica napoletana evidenziando i rapporti clientelari e di camorra, gli abusi e le irregolarità dell'amministrazione locale che aggravarono non poco il degrado economico della città.

Carlo lavora "sottomesso alla tirannia di un impiego presso una impresa di costruzioni" ma "quella stia di polli non poteva limitare un falcone di così robuste penne"[31]. Sin dalla fine degli anni 80, quindi, egli comincia ad affiancare al lavoro presso la Società, progetti ed interventi per privati e getta le basi per quell' "esercizio della professione di ing. ed architetto" che gli consentì "continua ascesa ed alta reputazione" oltre che il completamento di lavori "che sarebbe impossibile elencare e di cui egli neppure serba ricordo"[32].

In realtà, almeno di alcuni di essi, "serba" un chiaro ricordo e li segnala – ritenendoli probabilmente i più significativi – nella sua breve nota bio-


L' Ingegneria Moderna

Giornale degl'interessi tecnici e professionali del Mezzogiorno d'Italia

Fig. 7 - Copertina de «*L'ingegneria Moderna*» con il bozzetto di C. Giovene e F. Fonseca per il Monumento a Giuseppe Garibaldi, 1899.



Fig. 8 - C. Giovene e F. Fonseca, *Bozzetto del Monumento a Garibaldi*, 1899-1901, APG.



Fig. 9 - Bozzetto per una statua a Giuseppe Garibaldi, s.a., s.d, APG.

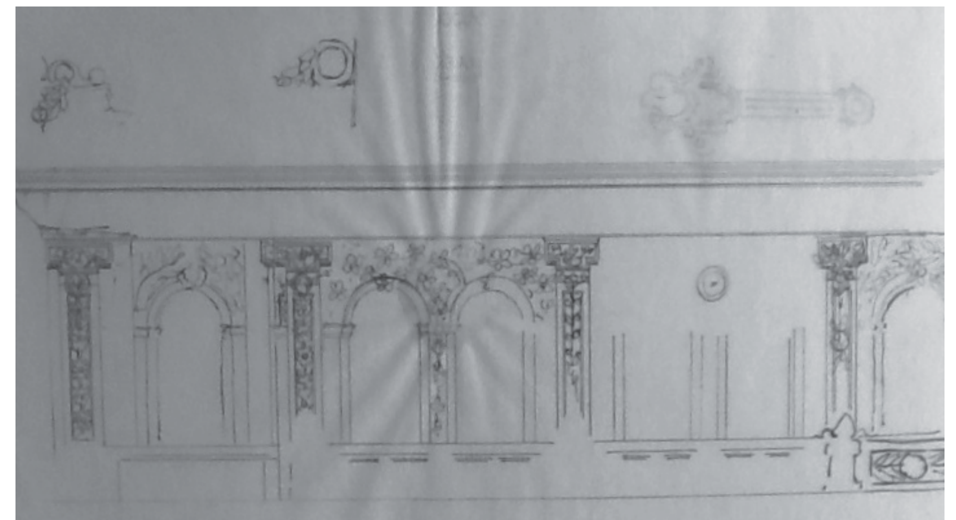


Fig. 10 - Carlo Giovene, *Disegno della facciata del Palazzo di Via Sanfelice (part.)*, 1902, APG.

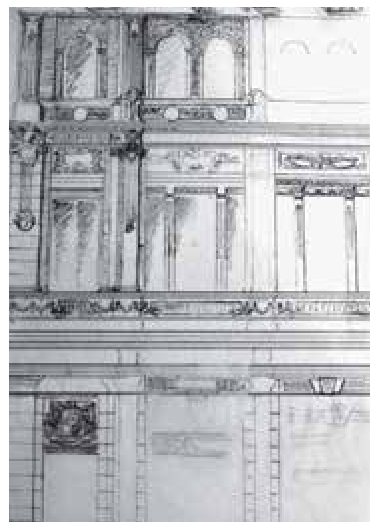


Fig. 11 - Carlo Giovene, *Disegno della facciata del Palazzo di Via Sanfelice (part.)*, 1902, APG.

grafica. Tra i primi, il concorso per il Monumento a Garibaldi (1899-1901)[33] e il successo "lusinghiero" ottenuto all'Esposizione Internazionale di Arti Decorative tenutasi a Torino nel 1902.

Il bozzetto per il monumento per Garibaldi, pubblicato e commentato dalla rivista «L'Ingegneria Moderna» [34], che lo considera uno dei migliori tra i 45 presentati, venne realizzato da Carlo Giovene con Ferdinando Fonseca. L'impianto generale del monumento appare abbastanza tradizionale. L'opera è "moderatamente" monumentale pur restando ancora sospesa tra le retoriche nazionaliste e la prima apparizione di un linguaggio floreale che emergerà molto più chiaramente nei prodotti presentati all'Esposizione di Torino. Nel testo che accompagna il progetto, a conferma di una volontà di rinnovamento non ancora chiaritasi, si legge la seguente riflessione:

> «Ma noi non abbiamo un nuovo stile, e nemmeno è ancora chiaramente designato un carattere moderno; però un chiaro sentimento moderno esiste, ed è guida alla ricerca del nuovo stile, che nascerà dall'opera concorde degli uomini e del tempo. Questo sentimento in un'opera monumentale deve imporsi, sebbene sorretto dai criteri delle classiche tradizioni artistiche: e talvolta deve diventare ardimento»[35].

Le "classiche tradizioni artistiche" sono citate anche in occasione dell'Esposizione di Torino, dove Carlo Giovene è presente con il "progetto, con dettagli e modelli di un edificio ad uso di commercio in Napoli, e fotografie diverse dell'opera eseguita"[36]. Il progetto, i modelli e le foto sono esposti nella Sezione dell'Italia in cui, come lui stesso ricorda, è "ammesso ad unanimità dalle due severe commissioni, [e] ottiene per l'importanza dei lavori presentati, di potere esporre da solo in ambiente separato, ed i suoi modelli gli sono richiesti in dono

dalla Scuola Industriale di Torino che li espone nel suo Museo"[37]. Tra i delegati nominati per la Commissione generale c'è, per Napoli, Giovanni Tesorone[38]. Non ho alcuna possibilità di documentare l'esistenza di rapporti personali tra Tesorone e Giovene ma molti interventi successivi del nostro sul valore della ceramica e delle arti applicate e sul possibile ruolo del Museo Artistico Industriale di Napoli (poi Istituto d'arte) per lo sviluppo delle industrie artistiche meridionali (di cui però si parlerà in seguito) lascerebbero almeno supporre una buona conoscenza e una convinta condivisione di molte delle battaglie intraprese dall'allora Direttore tecnico delle scuole officine napoletane[39]. Dopo l'esposizione torinese, stando sempre alla nota autobiografica, "gli è universalmente riconosciuto il titolo di architetto, come risulta anche dalla esibita tessera di libero ingresso nel Museo di Firenze ed alle schede elettorali per le elezioni della Giunta Superiore di Belle Arti"[40]. Quel che non aveva ottenuto attraverso un regolare corso di studi gli viene dunque riconosciuto per la qualità dei prodotti di cui riusciamo ad avere un'idea attraverso due articoli: il primo, con foto, è pubblicato nella «Rassegna della Prima esposizione internazionale di Torino» di Leonardo Pugi[41]; il secondo appare su un giornale parigino – «L'Encyclopédie Contemporaine illustrée» – che dedica due ampie colonne al lavoro di un architetto "dont le talent original et distingué mérite d'attirer l'attention et la symphathie de nos lecteurs du monde artistique"[42]. Partendo da brevi note riguardanti la sua formazione e la sua attività per il Risanamento, l'articolo segnala alcune delle opere presentate, ne ricorda i presupposti teorici e consente di avere un'idea più precisa sul linguaggio architettonico del giovane architetto napoletano.



Fig. 12 - G. Chiaramonte, *Elemento decorativo in bronzo per il Palazzo di Via Sanfelice*, 1902, APG.

> «Au cours des travaux – si legge – M. Carlo Giovene eut maintes fois l'occasion de découvrir mille et une beautés ignorées de l'art local, en des endroits ou jamais ou n'aurait pu en soupçonner l'existence, et souvent, eu de vieilles constructions vouées à la pioche du démolisseur, il fit des trouvailles inestimables. Tout en opérant, à la suite d'expropriations d'utilité publique, les travaux les plus variés, il eut l'occasion de prendre part a tout ce qui intéressait l'entreprise d'assainissement de Risanamento et mit à profit, pour compléter ses connaissances esthétiques et techniques, les études que réclamaient la transformation et la modernisation d'une foule de vieilles constructions non démolies mais dont l'appropriation était nécessité par des changements de niveau ou le percement de nouvelles rues. A son contact journalier ave ces choses du passé qui se modi-


Fig. 13 - APG, Carlo Giovene, *Disegno acquarellato di parete decorata*, 1890 ca, APG.

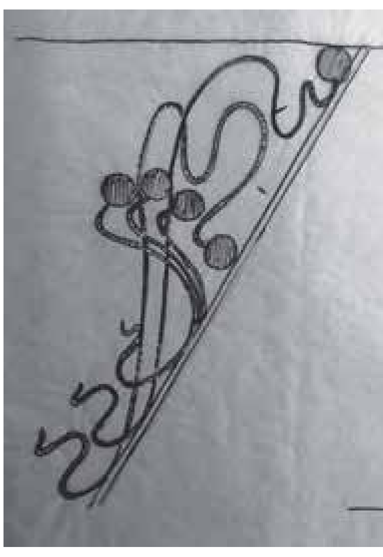

Fig. 14 - Carlo Giovene, *Disegno di elemento decorativo*, 1890 ca., APG.


Fig. 15 - Carlo Giovene, *Volto di donna*, s.d., APG.

fiaient sous la pression fatale du présent, l'esprit sans cesse en éveil de M. Carlo Giovene l'amena bientôt a reconnaître le besoin d'un renouveau architectural s'établissant par suite de changement apporté dans les systèmes de construction, dans le matériaux employés et surtout par suite des novelles et impérieuses exigences de la vie moderne.
Le sentiment moderne lui-même réclame des manifestations d'art plus complexes, plus pénétrantes et amène nécessairement l'artiste à la recherche de nouvelles formules.
C'est à cette époque où s'affirmait sa personnalité d'artiste, que M. Carlo Giovene entreprit la création d'un bureau technique pour l'exécution de la construction en fer.
Cette architecture du fer s'était précisément la voie nouvelle qui devait tenter tant de vaillants champions du progrès architectural à notre époque, tant de novateurs qui, sans autre inspiration que leur parfaite compréhension des besoins contemporains, devaient avec le métal établir une formule d'art satisfaisant à la fois à la technique, à la diversité des applications et ne s'écartant pas de nature.
Constatation qui, malgré ses détracteurs et ses négateurs, une talle formule n'a pas tardé à se manifester triomphalement, et que les dernières Expositions Universelles semblent avoir été tennes pour sa plus grande gloire.
M. Carlo Giovene est, en Italie, au premier rang de ceux qui aidèrent à ce triomphe de l'architecture métallique, et si dans sou bureau napolitain il n'eut pas à établir des projets exceptionnellement importante, par contre, tous ceux qu'il produisit furent marqués au coin de la plus parfaite compréhension artistique. Citons, entre autres, la grande Marquise et la façade des Magasins nationaux Spinelli a Naples, exécutées d'après ses dessins et sous sa direction.
Entre temps, le laborieux architecte était convié par la Société du Risanamento a remplir une mission de confiance consistant dans l'expropriation de l'immense zone de fabriques comprise sur le plan des nouveaux édifices universitaires. Cette nouvelle

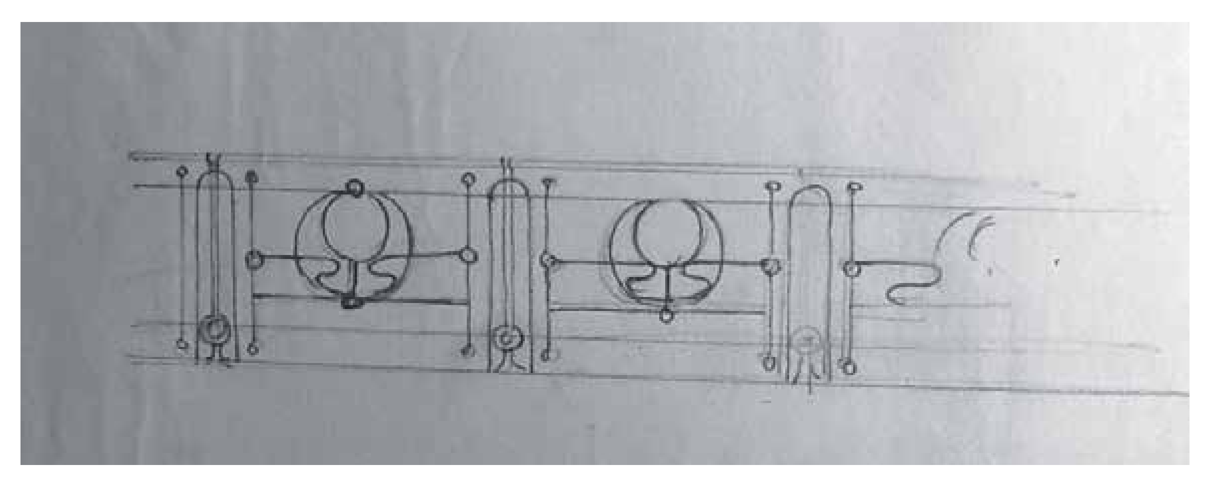


Fig. 16 - Carlo Giovene, *Disegno di balaustra in ferro*, 1890 ca., APG.

tache lui donna l'occasion d'exécuter les projets de deux églises construites par la Société en échange d'autres qui furent démolies. Pour la plus grande, il fit choix du style gothique du XIII° siècle avec tous ses caractères spéciaux in Italie, pour la seconde il adopta également le pur caractère italien. Ces églises avant été établies en plan et projets, il put s'occuper des antres travaux à effectuer dan les zones libres.

Un désaccord étant survenu entre M. Giovene et le propriétaire du bureau technique qu'il dirigeait, il résigna ses fonctions et put se consacrer en tante liberté a des travaux privés notamment à la constructions de quelques chapelles du cimetière de Naples, et, en collaboration, à un projet destiné au Concours du monument de Garibaldi à Naples. Ce Concours, ou prirent part 45 architectes, il fuit classé des premiers à coté de 6 autres artistes italiens des plus distingués. Dan la même tempes, la Société du Risanamento la chargeait avec de l'exécution d'autres grands travaux.

Enfin, en 1889, M. Carlo Giovene put élaborer l'ouvre maitresse ou il devait exprimer à son aise ses désirs et ses tendances d'artiste. A cette époque on lui confia, en effet, l'exécution d'un projet d'édifice commercial dans une des rues les plus importantes que nous avons examiner à l'Exposition actuelle de Turin, ou il est présent avec détails et de nombreuse photographies.

Dans ce projet, la conception libre er extrinsèque de sentiment moderne a trouvé parfaitement sou expression par un art se renfermant clairement et simplement dans des limites de la forme constructives et correspondant normalement aux modifications nécessaires et à la diversité réclamées dans la construction moderne. En d'autres termes, avec une stricte logique, l'autre fait concorder la forme architectonique, la structure de l'ensemble et la manifestation nette d'un nouveau sentiment esthétique.

Toutefois, on s'aperçoit que Carlo Giovene n'est pas un contempteur du passé ; il sait qu'un véritable artiste est coupable lorsqu'il veut se dégager de toute tradition, lorsqu'il veut, par un excès de modernisme, expulser de son ouvre toutes ces impressions qu'on pourrait appeler ataviques, et qu'aveuglé par le désir du nouveau, il semble vouloir se renier lui-même. Bien au contraire, les secousses ardentes, les visions parfois névropathies,

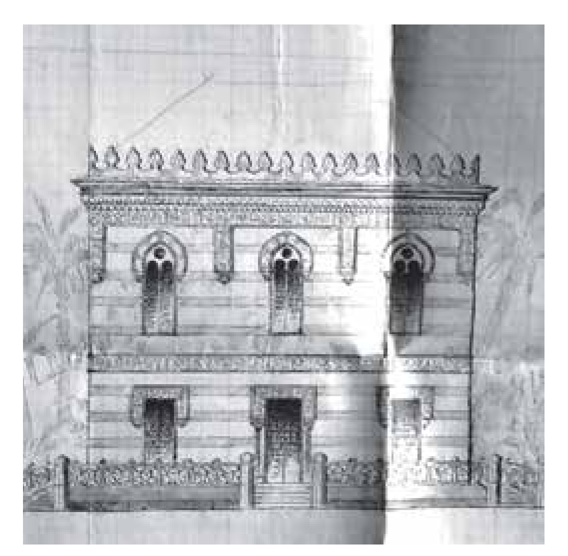


Fig. 17 - APG, Carlo Giovene, *Prospetto di un edificio*, s.d., APG.

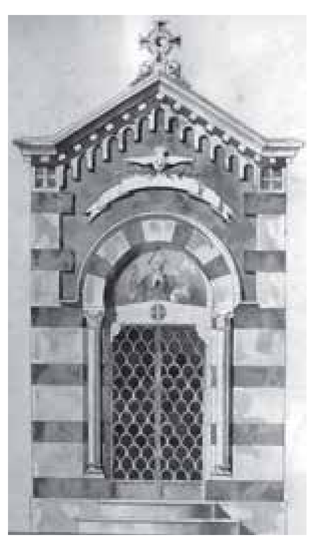


Fig. 18 - Carlo Giovene, *Disegno di una cappella privata*, s.d., APG.



Fig. 19 - Carlo Giovene, *Cappella privata*, s.d. ma 1890 ca., APG.

les conception tourmentées, parce que trop complexes, des tempéraments modernes ne peuvent que se purifier dans les souvenirs de l'art grée, s'ennoblir dans l'admiration des grâces et des charmes de l'ouvre médiévale et s'élever à quelque hardiesse à la mémoire des créations audacieuses du style baroque, C'est surtout aux peuples latins qu'il appartient de vivifier ainsi leur sentiment moderne, lequel, sans une sorte de reconnaissance vouée aux ouvres qui firent leur race si glorieuse dans le passé, ne serait qu'un mot vide de sens. Il est en effet, en Europe, des races plus jennes, impatientes et pleines de force, qui n'attendent des artistes latin qu'un abandon du terrain traditionnel pour s'en emparer à leur profit et bénéficier de l'originale semence d'art qu'ils voudront y jeter. » [43]

Confermando quanto già detto sul rapporto tra Giovene e la Società di Risanamento e sul valore dell'esperienza che il lavoro in quell'immenso cantiere che fu la Napoli antica «sventrata » gli consentì di ottenere, l'articolo conferma la forte volontà dell'architetto di liberarsi dal giogo di un'attività vincolata da scelte altrui e la necessità di costruirsi uno spazio autonomo d'impresa e d'espressione attraverso un rapporto diretto con la committenza privata. Gli impegni privati iniziali furono, stando all'articolo, abbastanza limitati a interventi di restauro o di ristrutturazione e alla progettazione di cappelle cimiteriali di famiglia.

Ci restano solo alcune tracce di questa produzione in cui domina un eclettismo storicistico orientato, prevalentemente, al recupero del medioevo. Stesso eclettismo – stando all'articolo prima citato – dovette ispirare anche il progetto delle chiese da costruirsi per il Risanamento tra cui la nuova chiesa di San Pietro a Fusariello e la più piccola S.Maria della Pace.

Un primo cambiamento di direzione risale alla fine degli anni novanta (credo, infatti, che la data indicata nell'articolo – 1889 – sia in realtà il 1898 anno cui risalgono molti disegni raffiguranti dettagli del palazzo) e riguarda la progettazione di un edificio commerciale nel centro



Fig. 20 - Carlo Giovene, *Disegno acquarellato di un interno* (edificio di Via Sanfelice?), s.d. ma 1902?, APG.

di Napoli i cui modelli e disegni sono poi esposti a Torino. Da un confronto tra le foto dei particolari del palazzo pubblicate nella «Rassegna» di Pugi, alcuni disegni e foto presenti nell'archivio Giovene e quanto ricorda, nel 1965, il figlio Andrea è possibile individuare l'edificio in questione in quello ancora esistente a Napoli in via Sanfelice 53.

Redigendo per Gino Doria[44] una breve nota di cui lo storico napoletano si servirà per il suo volume sul Museo Duca di Martina, Andrea Giovene ricorda che solo "poche opere paterne" sono sopravvissute alle trasformazioni della città e che "l'unica opera parzialmente superstite è la palazzina ora occupata dalla Olivetti in via Guglielmo Sanfelice". Nella nota si rammenta che "la parte inferiore è rifatta alla moderna" e che, "inizialmente decorata con bronzi del Chiaramonte (molto probabilmente Gaetano Chiaramonte[45] *nda*)",venne "premiata in occasione dell'Esposizione di Torino del 1911"[46]. La palazzina, oggi sede della Banca Unipol, venne effettivamente modificata tra il 1937 e il 1938 da Piero Bottoni per essere adeguata a sede dell'Olivetti. L'Archivio Piero Bottoni, presso il Politecnico di Milano[47], conserva tutti i disegni della proposta di trasformazione dell'edificio che prevedeva la sostituzione dei pilastri della facciata con due colonne in acciaio al fine di ottenere una




Fig. 21 - Magazzini Spinelli a Napoli.



Fig. 22 - Carlo Giovene, *Disegno di dragone in ferro* (forse per i Magazzini Spinelli), firmato e datato Napoli 1899, APG.

grande vetrata al piano terra e la completa rimozione di tutti i suoi ornamenti per un rivestimento con pietra di Trani[48]. Il progetto fu accettato solo in parte. Per la facciata, la riconfigurazione fu ridotta al solo piano terra, per gl'interni, invece, la ristrutturazione fu completa e risulta pertanto impossibile comprendere l'originaria articolazione degli ambienti. Da quel che resta dell'edificio, dagli articoli pubblicati in occasione dell'Expo torinese e dai disegni conservati presso l'Archivio Giovene, qualche breve riflessione sui suoi possibili "codici-stile". Caratterizzato da un prospetto aperto da ampie vetrine e finestre, il palazzetto tenta nuovamente di conciliare la tradizione con l'innovazione. È lo stesso Giovene, nelle pagine della «Rassegna descrittiva illustrata», a precisarne le caratteristiche:

> «Tra le necessità speciali dell'opera, tra per questi concetti ben fissi nella mia mente, io non ho rinunciato (come in altri casi sarebbe commendevole) nel lavoro in esame, al concetto della sovrapposizione di diversi ordini. E se ho composti con piena indipendenza i pilastri del piano terraneo, nella loro concezione non fervevano sempre i ricordi dell'arte greca? E se sono modernamente concepiti i due medaglioni avvolti in rami fioriti di girasole, i capitelli della semplicissima decorazione anulare, le porte dalle efflorescenze palustri alquanto tormentate, non è evidente, d'altra parte, lo sforzo di non liberarsi della legittima influenza della grande arte antica? Ed al primo piano, se al di sopra dei capitelli angolari sorride, con sorriso moderno, una testa di donna, e se i suoi capelli si intrecciano di narcisi e formano il motivo sul capitello medesimo e sul pilastro, non è poi questa ispirazione ingentilita dalle leggiadre volute ioniche? Nelle cimase delle finestre, nei gattoni del terreno, sbocciano le iridi e pendono festono e svolazzano nastri moderni, modernissimi: e l'ape industriosa stilizzata in più rigide linee, segna il simbolo voluto, ma io spero tuttavia di





Fig. 23 - Carlo Giovene, Disegno di ante decorate, s.d., APG.



Fig. 24 - Carlo Giovene, Disegno per una porta, (monogramma C.G.), s.d., APG.

non aver tolto al mio lavoro (sebbene moderno) quel sapore di arte nostra, di arte latina! E spero di non esser venuto meno a questo sentimento nemmeno nello sviluppo del 2° piano, ove i capitelli son fatti di rami di lauro attaccati ad una cartoccio del pilastro, e formanti motivo alla sommità del medesimo; ove i fondati sono adorni di simili fogliami, ove il cornicione, indipendente dai fondati medesimi e poggiato sui pilastri, in omaggio alla logica costruttoria, si arricchisce di foglie e frutta di ippocastani. E l'istesso dicasi per la decorazione interna da me studiata sino all'ammobigliamento e di cui ho mandato a codesta esposizione quattro schizzi acquarellati (foto).
Il primo mostra l'interno del pianerottolo coll'invito della scala. Se la decorazione trae ispirazione dalla natura, ed è costituita da rami e foglie comunemente stilizzati, tali elementi poggiano su un fondo prettamente architettonico, dalle linee semplici e pure. Io penso che negli ambienti piuttosto vasti e di pubblico uso, non sia mai da trascurarsi l'elemento architettonico puro. Mentre troppo spesso si trascura, nelle decorazioni degli interni tale criterio, si arriva a questo che, mancando come è nei prospetti architettonici l'elemento della massa, che tanto concorre allo effetto, o trascurandosi la linea, l'effetto medesimo debba ottenersi coll'eccesso della movimentazione, colla stramberia delle curve e colla violenza dei colori di per se stessa contraria ad ogni senso di buon gusto. Cosicché anche nella decorazione al primo piano, semplicissima, su due toni, bianco e violaceo, ho voluto costringere dischi e fogliami, diligentemente stilizzati, in cassettoni e riquadri, capaci di darmi quella tal forza di linea.
Il mio terzo schizzo mostra la decorazione della scala per se stessa eccezionale, data la pianta triangolare, ove dovevano trovar posto i rampanti, ed ascensori, e montacarichi e relative uscite».[49]

Pur essendosi formato negli anni della grande fortuna dello stile Eclettico a Napoli ed avendo optato, durante gli anni dedicati alla Società del Risanamento, per la variante "neorinascimentale" scelta – come ricorda Renato de Fusco – per una molteplicità di ragioni che vanno dalla capacità di adattarsi alle più varie tipologie edilizie alla facile riproducibilità degli elementi codificati[50], Giovene appare, nel momento in cui può operare in autonomia, molto interessato al Floreale. Alcuni piccoli disegni conservati presso l'archivio di famiglia,





Fig. 25 - Carlo Giovene, Palazzo in via Michetti.

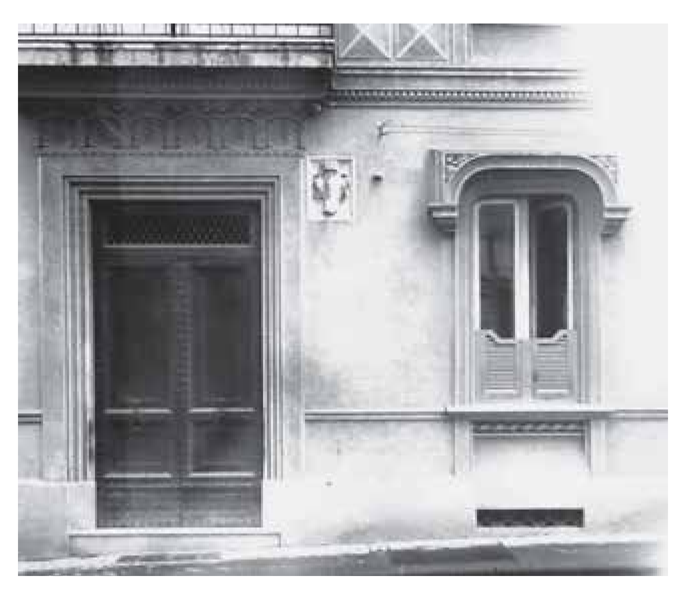


Fig. 26 - Carlo Giovene, Particolare dell'ingresso di Palazzo Giovene in Via F. Michetti.

firmati e datati tra il 1898 e il 1899, sono perfettamente in linea con la definizione datane da De Fusco che ne valuta l'ispirazione essenzialmente naturalistica. Equivocando sull'organicismo che aveva dato origine nelle altre versioni europee a quella fluidità di linee a "colpo di frusta" –ricorda lo studioso – «si pensò che ad ispirazione del nuovo stile fossero la natura, le sue foglie, i suoi fiori». Sul ruolo della natura "maestra" e fonte d'ispirazione insiste molto lo stesso Giovene che, nell'articolo a lui dedicato nella «Rassegna descrittiva illustrata» di Pugi, precisa la sua

> «necessità di studiare non solo la decorazione delle pareti, tutte a fasce d'anemoni, quanto ancora le linee di molteplici elementi di ferro, quali ringhiere, pilastrini, grandi archi, cavalli. L'ispirazione della ringhiera ed accessori, dalle linee fantastiche, ha pur sempre base nell'elemento naturale di solide membrature di fogliami e frutta, così come la ringhiera del prospetto traggono la loro forma da quella di una leggiadra farfalla dalle lai spiegate. Sono codeste linee tracciate dalla mano maestra della natura e nessuna umana fantasia ne troverà di più belle in certi dettagli decorativi. I pilastrini della scala sono avvolti in certi steli palustri, e sostengono ognuno un frutto che par inviti, mentre in tutte le vetrate qua e là, ricorre il motivo sviluppato sui vani d'ingresso, quello cioè di una viva efflorescenza di girasoli. Circa i mobili e la cabina dell'ascensore io mi sono sforzato di adottare la linea ed il sentimento moderno alla logica struttura costruttoria del mobile medesimo, evitando cioè la decorazione appiccicata. In un mobile come in un palazzo, la linea e la decorazione debbono venir fuori dalla linea costruttoria».[51]

Un vero peccato, dunque, che resti solo parte della facciata dell'edificio[52] e non si riesca a



Fig. 27 - Carlo Giovene, Palazzo privato al Vomero.



Fig. 28 - Carlo Giovene, Villa Carolina al Vomero.

valutare complessivamente il rapporto creato tra interno, esterno e arredo in cui, verosimilmente, Giovene cercò quella coerenza ed unità di linguaggio tra le varie parti del fabbricato adeguandolo al nuovo stile moderno che stava allora caratterizzando la migliore produzione edilizia napoletana. S'inscrivono perfettamente in questo codice-stile i festoni, gli stucchi fitomorfi, le teste femminili ed i perduti tondi in bronzo di Chiaramonte (affiancati dagli steli dinamici e ondulati di due girasoli- oltre che tema ricorrente del liberty, un simbolo in sostituzione della firma?) raffiguranti eleganti figure femminili leggermente allungate ed avvolte in morbidi panneggi. Agli stessi anni appartengono interessanti disegni di dettagli di vetrate, ringhiere, balaustre, capitelli, ante di porte e altri dettagli d'interni o d'esterni evidentemente caratterizzati da eleganza decorativa e accentuato linearismo. Del 1899 è anche un altro disegno raffigurante un dragone. È, molto probabilmente, un dettaglio degli elementi in ferro (pensilina, ringhiere, decori) che Giovene realizzò per i Magazzini Spinelli di cui resta, ad oggi, solo una sbiadita fotografia. L'eleganza della ringhiera, il bel dettaglio del dragone e, soprattutto, le forme morbide e sinuose delle colonnine portanti della pensilina consentono di ascrivere pienamente Carlo Giovene tra quel gruppo di architetti che seppero intuire la necessità d'innovare, pur senza segnare una vera e propria frattura, il linguaggio architettonico dominante. Come per molti altri architetti, tuttavia, anche per Giovene il floreale rappresentò solo un aspetto della sua produzione che si orientò, in molti altri casi, verso il più diffuso ed economicamente produttivo neoeclettismo[53]. Interessante, al riguardo, la sua attività vomerese della quale torneremo a parlare anche a proposito dell'utilizzo della Villa Floridiana come sede del Museo Duca di Martina. Quest'ultimo costituì, molto probabilmente, un tassello importante nel progetto di una nuova Napoli da costruire "sullo splendido altipiano che si stende tra il Vomero, Antignano e Castel



Fig. 29 - Carlo Giovene, Villa Carolina al Vomero (part.), APG.



Fig. 30 - Villa Carolina al Vomero in una foto dei primi del Novecento, APG.

S. Elmo"[54] e che, all'inizio del Novecento, viene sempre più pensato come «sezione amministrativa urbana» da dotare dei necessari servizi e da eleggere, nel clima del rinnovamento economico, a «industria del forestiere»[55].

Nelle realizzazioni per via Diodato Lemme (ora via Francesco Michetti) Giovene si muove tra costruzioni pluripiano a corte ed un suggestivo villino unifamiliare a due piani cinto da giardini. Nei primi – realizzati tra il 1912 e il 1914 – «i temi funzionali dell'igiene e del comfort dialogano con soluzioni compositive 'semplici e forti, piene di maschia eleganza e di tranquilla bellezza'», nella villa (Villa Carolina in via Cimarosa datata 1907) tornano invece, «preziosismi decorativi e varietà materica»[56]. Dettagli liberty sono infatti nella sua decorazione che, tra l'altro, conferma anche i contatti tra Giovene e il Museo Artistico Industriale di Napoli.

> «Ad integrare l'effetto decorativo – si legge ne 'Il Corriere del Vomero e di Posillipo' – troppo sobrio, forse, esageratamente semplice, l'architetto Giovene ha voluto con mirabile intuito e con genialità profonda trar partito da moderate note policrome con fregio di maioliche, (eseguito su suoi disegni dal Museo industriale di Napoli e dalla ditta Villeroy e Boch in Germania) nelle quali con squisita arte è finto un volo di rondini e nei simili pannelli (anche splendidamente disegnati dal Giovene) sotto alle cimase, ove nidi e rose dalle calde tinte armonizzano indimenticabilmente con lo sfolgorio sontuoso del paesaggio. E tutte le linee di tale cimase e del cornicione sono merlettate alla maniera greca da un frastaglio di rossi embrici che le rendono più robuste e assieme più ritmiche con i motivi delle maioliche. La semplicità di tali linee si arricchisce poi di due corpi sporgenti, il vestibolo e la veranda della villa, che con i loro soffitti sorretti da colonne



Fig. 31 - Collezione Carlo Giovene, Vetrina con Maioliche.



L'ANTIQUARIO

ANDREA FUSCONE

ANTICHITÀ E BELLE ARTI

RIPRODUZIONE MOBILIA CLASSICA, VETRI VENEZIANI
FERRI BATTUTI E SCATOLE IN TARTARUGA,
SPECIALITÀ IN BROCCATI, DAMASCHI E STOFFE ANTICHE

NAPOLI

NEW-YORK

Un prezioso dipinto ritrovato a Milano

Esposizione al "Petit Palais"

Raccolta "Giovene"

Fig. 32 - Pagina della rivista «L'Antiquario» del 1925 con la foto della *Madonna con bambino* della Collezione Giovene.



Figg. 33a, 33b - Collezione Giovene - Foto del catalogo dell'asta del 1925 (in seguito solo CCG1925). 33a, Scuola di Salerno, *Ecce Homo*, XV sec.; 33b, Scuola di Antonella da Messina, *Madonna con Bambino*, sec. XV (le attribuzioni e le datazioni riportate sono quelle del catalogo).



Fig. 34 - CCG1925, Mattia Preti, *Busti di profeti,* 1660 ca.



Figg. 35a, 35b - CCG1925, 35a, Meo da Siena (attr.) *Madonna con Bambino*, XIV sec. 35b, Scuola fiorentina, *S.Francesco d'Assisi*, XV sec.



Fig. 36 - CCG1925, *Vaso* (Toscana), *Caraffa* (Montelupo).



Fig. 37 - CCG1925, *Albarelli* (Firenze).



Fig. 38 - CCG1925, *Albarelli* (Firenze).



Fig. 39 - CCG1925, *Albarelli* (Firenze).



Fig. 40 - CCG1925, *Albarelli* (Firenze).









Fig. 41 - CCG 1925, *Caraffa* (Firenze).

Fig. 42 - CCG 1925, *Albarelli* (Firenze).

Fig. 43 - CCG 1925, *Albarello*, *Vaso* (Casteldurante).

Fig. 44 - CCG 1925, *Brocca* (Pesaro), *Piatto* (Casteldurante).

> hanno dato modo all'insigne costruttore della villa di evocare in meraviglioso modo le classiche linee del periodo più puro e più incontaminato dell'ellenismo»[57].

Riccamente decorata anche all'interno

> «quasi tutte in maiolica, [...]meravigliosamente eseguite, con altre principali, da Clemente Arneti[58] e finemente in armonia con gli stucchi in rilievo e con gli affreschi per godere della più pura gioia estetica! Ma tutta la decorazione interna risponde al carattere del fabbricato, la cui costruzione, sia nei dettagli minimi è stata guidata da un sentimento unico. E dal sommo della scala elegantissima, Ebe, la dea greca dei fiori e della gentilezza, sorride con tenera grazia agli ospiti, e fa invito cortese»[59].

Anche per Villa Carolina, tuttavia, resta valido quanto affermato da Renato De Fusco, per queste tipologie di edifici legati in parte ad una scarsa comprensione dell'Art Noveau (non una "svolta, un momento di rottura con gli stili del passato, bensì come uno più nuovo da affiancare alla 'manipolazione' di quelli tradizionali")[60], in parte a cause di natura economica e di opportunità sociale. «Lo stile floreale – ha scritto De Fusco – risultava troppo elaborato e costoso in relazione alle diverse tipologie edilizie. A Napoli, le opere pubbliche, segnatamente le case popolari, le scuole, gli ospedali furono di preferenza realizzate nella linea figurativa neorinascimentale che conferiva agli edifici un minimo di decoro ricorrendo a motivi architettonici realizzabili con materiali poveri, gli stessi che abbiamo visto durante la stagione eclettica e che, sempre per motivi di economia, il Floreale non riuscì ad accantonare»[61]. Accanto a queste due ragioni di cui soprattutto la seconda appare molto in linea con le scelte di Giovene, De Fusco ne indica anche una terza legata ai notevoli sconvolgimenti prodotti dal Risanamento nel campo delle preesistenze architettoniche ed ambientali che «avevano comportato

l'esigenza di un controllo da parte della pubblica istruzione sui lavori avviati nel 1885» e, di conseguenza, un'attenzione diversa alle tracce del passato. Il neoeclettismo diventa l'esito di una precisa ed intenzionale scelta culturale causata anche dalla sentita necessità di uno Stile nazionale affinatasi e rafforzatasi soprattutto nei molteplici cantieri di restauro aperti a Napoli negli stessi anni del Risanamento. È un'ipotesi percorribile anche per Carlo Giovene, soprattutto se si fa riferimento a quanto lui stesso farà precisare nell'articolo in francese citato a proposito del suo lavoro per lo sventramento della città: «au cours des travaux eut maintes fois l'occasion de découvrir mille et une beautés ignorées de l'art local, en des endroits ou jamais ou n'aurait pu en soupçonner l'existence, et souvent, eu de vieilles constructions vouées à la pioche du démolisseur, il fit des trouvailles inestimables»[62]. Il Risanamento è occasione di lettura e conoscenza del passato[63] e la sua attività di architetto è sicuramente vissuta, come per i maggiori del suo tempo, a cavallo tra progettazione architettonica, urbanistica e restauro. Sarà proprio il restauro, del resto, che porterà Giovene al Correale come responsabile dei lavori di consolidamento restauro della Villa alla Rota ed è il restauro di una storica abbazia, quella di Montecassino danneggiata dal terremoto della Marsica del 13 gennaio 1915, ch'egli stesso vorrà ricordare tra le sue opere più importanti per la difficoltà e la delicatezza dell'intervento[64]. Dei restauri a Montecassino ne parla anche il figlio Andrea che, nel suo romanzo, pone l'accento sulla capacità paterna d'innovazione nelle tecniche unita al rispetto e la cura per le testimonianze storiche:

> «Gianluigi (Carlo) assolse il compito con il suo solito, splendido stile; con vero genio risanò muraglie secolari o consolidò fondazioni cedenti, rischiando qualche volta anche la vita dei suoi operai che avevano però fede nel suo talento. Egli precorse molte tecniche, confermate assai più tardi nell'uso del cemento; riattò la parte statica della chiesa senza por mano alla sua splendida esteriore decorazione e risa-









Fig. 45 - CCG1925 - CCG 1925, *Vasi* (Cafaggiolo).

Fig. 46 - CCG 1925, *Vasi* (Firenze- Cafaggiolo).

Fig. 47 - CCG 1925, *Albarelli* (Cafaggiolo-Toscana).

Fig. 48 - CCG 1925, *Vasi, caraffa e placca di rivestimento persiani.*

nando le strutture quasi palmo per palmo con un lavoro da orafo»[65].

Mentre per molti architetti napoletani l'attività di restauratore gioca un ruolo primario, e, attraverso lo studio delle antiche fabbriche, favorisce l'approfondimento del repertorio linguistico e la sperimentazione di nuove forme e nuove tecnologie, lo studio attento dei monumenti da "risanare palmo palmo" e la stabilità economica acquisita dalla sua azienda spingono Carlo verso nuovi interessi e nuove ipotesi di vita. Gli anni che precedono la prima guerra mondiale sono quelli in cui Carlo coglie "i più larghi frutti della sua fatica", lavora "nelle ferrovie calabresi, all'acquedotto di Puglia, ai porti di Brindisi e di Taranto" e riscostruisce la fortuna familiare. Le grandi infrastrutture meridionali, nate anche grazie a specifici provvedimenti statali, sembrano aver sostituito l'interesse per i cantieri edili napoletani. Nell'ex capitale, invece, Carlo ambisce ora ad un nuovo ruolo sociale. Entra a far parte di diversi comitati legati al mondo dell'arte, diventa membro della Commissione Municipale dei Monumenti e del paesaggio di Napoli, promuove la prima Biennale Napoletana e fa parlare di se come collezionista ed esperto di arti applicate. La crisi economica e soprattutto la notevole riduzione dell'attività edilizia napoletana successiva alla prima guerra mondiale può sicuramente essere un elemento da considerare per chiarire le motivazioni di questa svolta ma c'è un passaggio, nel romanzo di Andrea, che suscita non pochi interrogativi.

«Se pure mio padre – si parla sempre di Gianluigi – aveva accettata una professione, dissimulandolo al duca Gian Carlo (il quale considerava un ingegnere poco più di un addetto agli scarichi), egli stesso aveva poi conservato dentro di sé un disdegno singolare per gli altri professionisti. I legali, i dottori, l'aio di mio fratello Ferrante gli apparivano, più o meno, come parte del servizio di casa, né certamente di simili dettagli egli intendeva occuparsi»[66].







Fig. 49 - CCG 1925, *Albarelli* (Varie fabbriche italiane).
Fig. 50 - CCG 1925, *Caraffe e vaso persiani.*
Fig. 51 - CCG 1925, *Albarelli* (Firenze).

Proseguendo con la lettura emergono altri dati interessanti. Nel descrivere la nuova grande casa del "cavaliere antico" ormai arrivato al culmine della sua carriera, Giuliano di Sansevero ricorda che

> «anche questa volta il 're Luigi' aveva compiuta opera eccezionale significandovi intere le sue facoltà ed idee. Egli repugnava la Napoli moderna, dai pesanti edifici di Rettifilo o di via dei Mille, così dissonanti dai suoi ariosi caratteri; ma neppure propendeva per il bucolico un po' manierato caro ai pittori della scuola di Posillipo. I suoi gusti si incontravano con lo stile grandioso ed un po' monacale del primo Seicento napoletano, così nell'architettura come nelle altre arti: e quasi solo, in quel tempo, egli sosteneva il valore di opere e di nomi consacrati dalla critica ufficiale soltanto molto più tardi. Per realizzare il suo concetto, e per impregnarlo nel senso dell'antico, aveva acquistato, nei pressi del Politeama Giacosa, sulla destra di chi sale il Monte di Dio[67], un gruppo di casamenti, per lo più cresciuti nel tempo sopra primitive e nobili fabbriche; e Gian Luigi demolì quasi completamente quelle irriverenti incrostazioni, e ripristinò fin dove fu possibile l'ordine originario dei luoghi. Soleva dire che il talento dell'architetto non si riconosce negli edifici nuovi di pianta, ma negli adattamenti e nell'equilibrio tra spazi e tempi diversi. La nostra nuova e grandissima casa valeva come dimostrazione di quel teorema»[68].

Nelle pagine iniziali del romanzo, a proposito di Gianluigi, si era già detto che «la singolarità della mente gli permetteva di innestare, sopra idee antiche, atteggiamenti che ne apparivano la negazione; [e che] l'attività contingente valeva soltanto come parentesi necessaria ma limitata». I Sansevero – ma credo sia più giusto dire i Giovene di Girasole – «dovevano ricostruire, come in passato, una struttura sulla quale si elevasse un fastigio[69]». La nobiltà d'ingegno dimostrata doveva ora lasciare il posto alla nobiltà del sangue. La grande casa in via Nicotera, le occasioni mondane, i ruoli spesso solo onorifici ma di grande







Fig. 52 - CCG 1925, *Albarelli e piatto Ispano-moreschi.*

Fig. 53 - CCG 1925, *Albarelli Ispano-moreschi.*

Fig. 54 - CCG 1925, *Vasi* (Urbino).



Fig. 55 - CCG 1925, *Piatti Ispano-moreschi.*
Fig. 56 - CCG 1925, *Piatti* (Persia).
Fig. 57 - CCG 1925, *Piatti* (Faenza).
Fig. 58 - CCG 1925, *Piatti* (Deruta).

visibilità e, soprattutto, una straordinaria collezione di oggetti antichi sono le "strutture" su cui elevare il "fastigio".

1.3 *La collezione Giovene*[70]

È impossibile indicare la data d'inizio della passione collezionistica di Carlo ma è molto probabile che sia andata di pari passo con la sua crescita economica. Nel romanzo di Andrea, in una delle prime pagine, Gianluigi è descritto con una finissima porcellana "Prima Epoca" tra le mani. Il racconto parte nel 1912[71] e Gianluigi, come Carlo, sta cominciando a cogliere i considerevoli frutti del suo lavoro. L'attenzione per gli oggetti antichi, per entrambi, va però sicuramente retrodatata. La casa, nel racconto, è già stracolma di oggetti: Gianluigi ha sovrapposto, raggruppato e accostato teatralmente un'enorme quantità di opere di provenienze e stili diversi. Lo stesso, probabilmente, ha fatto Carlo. Della sua casa, purtroppo, non restano fotografie. Ce la racconta, ma in modo molto approssimativo, Demetrio Tolosani nel 1925. È l'anno della prima vendita all'asta della raccolta Giovene e Tolosani, noto antiquario e giornalista fiorentino[72], ci fornisce alcune indicazioni utili a collocare nel tempo gli interessi collezionistici di Carlo facendo riferimento all'amicizia che lo lega al Duca: lo ritrovo – scrive – «con la barba più bianca del solito, gliel'ho vista anche nera, pur troppo!». Demetrio Tolosani, con la sua rivista «L'Antiquario», rappresenterà la "voce" del mercato antiquario fiorentino, centro cardine per gli scambi commercial-culturali che caratterizzeranno l'Italia a partire dal 1866[73]. Giovene «lo onora della sua amicizia da venti anni»[74]ed è quindi molto probabile che la frequentazione della città in cui "i collezionisti incontrano gli antiquari [...] per strappare l'affare più ricercato e conveniente", risalga, per il Duca di Girasole, ai primissimi del Novecento. Altrettanto verosimile è che in questo mercato d'arte internazionale – patria del "principe degli antiquari" Stefano Bardini e di una fitta schiera di mercanti (punto di riferimento per chiunque volesse acquistare o vendere oggetti d'arte) – Giovene orientasse le sue scelte verso quel "prototipo

espositivo" che negli allestimenti delle proprie abitazioni realizzarono il già citato Bardini e il suo collaboratore – poi concorrente – Elia Volpi: case-museo-vetrine in «cui gli oggetti d'uso si accostavano alle opere d'arte in un equilibrio impeccabile; i quadri alle pareti erano posti accanto a cassoni antichi e a sedi, disposte nell'ambiente per far riprendere fiato agli ospiti-clienti».[75]

Gianluigi di Sansevero completa la sua nuova casa tra il 1915 e il 1916, la collezione, simbolo di buon gusto e di prestigio, ha in essa un posto d'onore ed occupa più di 5 sale. Val la pena seguire anche in questo caso la narrazione per poi passare a fonti più attendibili ed ai cataloghi delle vendite all'asta per fare alcune riflessioni sulle caratteristiche della raccolta, sul gusto collezionistico di Giovene e sulle competenze che la sua esperienza di raccoglitore gli consentì di affinare. Nell'*Autobiografia*, la casa è descritta dal protagonista, Giuliano di Sansevero, che pone l'accento sulla grandiosità degli spazi e sulla quantità degli oggetti esposti:

> «Alcune sale erano smisurate con volte alte otto o dieci metri dal suolo; e in più modi ricorreva in esse una decorazione emblematica, il giuggiolo ed il braccio corazzato del blasone dei Sansevero, sopra il campo di azzurro cupo. In molti soffitti Gian Luigi aveva reintegrate antiche tele, inquadrandole in decorazioni corrispondenti; ma si era guardato dal mantenere a ciascun ambiente uno stile unico. Egli diceva che la vita di una dimora signorile sta nella lenta e successiva integrazione dei mobili e degli oggetti, secondo i tempi ed i gusti delle generazioni che su di essa sono passati; e che lo stile unico e vero non consiste nell'allineamento di cose simili, come nei musei, ma nell'armonia di oggetti diversi; e che di ogni cosa, anche se a prima vista goffa o sproporzionata, può invece trarsi partito. Così parecchie volte osservava attentamente frammenti, soprammobili e simili, giudicati grossolani o fuori moda; e lasciava cadere sul critico superficiale uno sguardo che lo ammutoliva; ma si poteva esser certi di ritrovare più tardi l'oggetto





Fig. 59 - Catalogo Simonetti asta Giovene del 1933 (in seguito CSG1933), A. Brueghel, *Dipinto di fiori*, 1685 ca.

Fig. 60 - CSG1933, A. Brueghel, *Dipinto di fiori,* 1685 ca.

piazzato in un punto imprevisto, e dove, per il gioco delle luci e la consonanza delle altre forma ad esso vicine, appariva adatto e gradevole»[76].

Citeremo anche in seguito questa parte del romanzo, illuminante per cogliere alcuni aspetti delle scelte museografiche di Carlo, ma per il momento l'attenzione è sulla collezione e sulla sua disposizione nella nuova casa.

«In certi salottini o passaggi più ritirati e preziosi tutto si era creato dal niente; e se le immaginazioni di fondo appartenevano a Gian Luigi, l'esecuzione era affidata ad un vecchio pittore lombardo, il maestro Arnerio[77], il quale ancora lavorava in certe parti della casa, e che aveva inquadrato nei freschi colori di fantasiose decorazioni murali lo straordinario insieme delle cose raccolte. Erano gli anni in cui si liquidava un intero passato e non ancora il tempo nuovo era pronto a riassumerlo; ma Gian Luigi era, insieme, un sopravvissuto ed un antesignano. La quadreria che egli riuscì a derivare dal naufragio di tante case patrizie appariva stragrande; ed in più egli aveva collezionato di tutto: porcellana, maiolica, vetreria, armi, marmi, stucchi, miniature, smalti. Le cinque sale che correvano dietro il muro cieco del pensile contenevano migliaia di pezzi tra i quali la mente si perdeva. Nell'ultima sala, quella attigua alla mia stanza, un san Nicola di Bari, in grandezza naturale, di stucco policromo, benediceva in perpetuo tutta quella roba. […]Ora, mio padre aveva certamente guadagnato moltissimo danaro, ma anche ne aveva speso senza contare: per noi, per la sua propria vita, e specialmente nell'acquisto di quelle innumerevoli opere d'arte. Di patrimonio consolidato possedeva cinque isolati redditizi e una terra, lontana da strade e ferrovie, in agro pontino, e che rapportava più narrazioni e fastidi che danaro. Il gettito vero della sua fortuna era perciò sempre rappresentato dai cantieri; ma l'indirizzo fu-

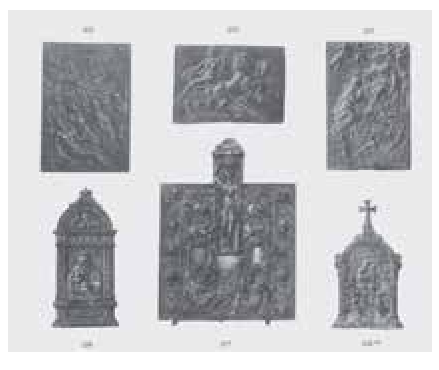






Fig. 61 - CCG1925, *Placchette e medaglie in bronzo*, Italia, XVI sec.

Fig. 62 - CCG1925, Sansovino (attr.), *Placca raffigurante Cristo e altri Santi*, sec. XVI; Scuola di Donatello, *Placchetta in bronzo raffigurante la Madonna con Bambino*, sec. XV.

Fig. 63 - CCG1925, *Medaglia in bronzo* (Italia, XVI sec.), *Medaglione reliquiario* (Sicilia XVI sec.), *cofanetto in legno* (Italia, XV sec.)



Fig. 65 - CCG1925, *Albarelli , vasi e bottiglie su cassapanca in noce.*

> turo che egli mostrava di voler dare alla sua vita deponeva per una grossa restrizione dell'attività di affari ed una inversa grandissima mole di nuove spese. […] Non mi rallegrai quando tumultuosamente la famiglia rientrò dal suo viaggio in Umbria; e quando si vide che il motivo di fondo di tanto movimento era stata la passione antiquaria di Gian Luigi che aveva esplorato ogni angolo di paese a caccia di rari pezzi di Urbino, Faenza, Casteldurante, Pesaro, Gubbio, e dei quali si vide giungere poco dopo un carico intero, e che tutti andarono ad abitare nella camere museo viciniori alla mia e sotto la protezione del san Nicola di Bari»[78].

L'assenza d'immagini della casa di Carlo Giovene non ci consente, purtroppo, un confronto diretto con il testo letterario. Le foto della collezione rimasteci, infatti, vennero pensate solo ai fini della vendita e riproducono oggetti singoli o organizzati, senza sfondo, in piccoli gruppi. Fa eccezione, tra queste, una foto centrata su di un gruppo di maioliche toscane messe in vendita che lascia intravedere un angolo della stanza che le conserva. Sullo sfondo, a destra, compare un'altra ricca vetrina, addossata alla parete, colma di piatti e albarelli e sulla parete opposta s'intravede una fascia



Fig. 64 - CCG1925, *Cofanetto in ferro*, Italia XV sec.

Fig. 66 - CCG1925, A*lcuni oggetti della sezione oreficeria.*

Fig. 67 - CCG1925, *Oggetti vari della sezione bronzi.*

Fig. 68 - CCG1925, *Piatti e croci processionali*, Italia XVI- XVII sec.



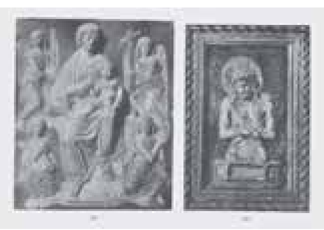




Fig. 69 - CCG1925, *Placchette e servizio da the (Ginori).*

Fig. 70 - CCG1925, Benedetto da Majano (1442-1497), *Bassorilievo policromo raffigurante Madonna con Bambino; Cristo coronato di spine* (Venezia, XV sec.).

Fig. 71 - CCG1925, *Placchette e medaglie.*



Fig. 72 - CCG1925, *Vasca in bronzo,* Sicilia, XIII sec.

decorata. Non si comprende bene se sia dipinta o parte di un arazzo. La tentazione, forte, è pensare che la descrizione di casa Sansevero sia condizionata dalla forma di casa Giovene e che sia davvero esistito anche un "maestro Arnerio" in grado di operare sul colore e sul decoro delle pareti. La presenza, nella Villa Carolina al Vomero, di affreschi di Clemente Arneri, il già citato artista piemontese attivo a Napoli proprio nei primi anni del Novecento, potrebbe lasciar pensare ad un'attività dello stesso anche presso Casa Giovene. Le poche notizie esistenti sul pittore parrebbero supportare questa ipotesi. Clemente Arneri, astigiano, allievo di Rodolfo Morgari, eclettico «pittore e restauratore dei Regi Palazzi», è sicuramente in linea con il gusto del nostro. La bottega di Morgari, tra l'altro, si specializzò soprattutto nell'arte dell'imitazione pittorica degli arazzi di cui «si riusciva a riprodurre anche l'effetto di scoloritura causata dalla luce e dal trascorrere del tempo»[79] e questo potrebbe spiegare la fascia decorata che s'intravede sullo sfondo delle vetrine di casa Giovene.

Quanto raccontato da Andrea, tra l'altro, è del tutto in linea con la forma delle case aristocratiche napoletane del tardo ottocento: ambienti zeppi di oggetti che ne occupano lo spazio e ne coprono le pareti, tavolini, mensole, consoles di varie epoche, dipinti, sculture che "connettono il tema della famiglia a quello della stratificazione sociale" e fungono da "centri di trasmissione" della cultura e dell'antichità familiare[80]. Difficile, d'altra parte, disgiungere il gesto collezioni-





Fig. 73 - CCG1925, *Gruppi in porcellana (Capodimonte)*.



Fig. 74 - CCG1925, *Genealogia di Cristo,* Arte pisana, sec. XIV.



Fig. 75 - CCG1925, Jacopo Sansovino, *Vergine Annunziata*, inizio sec. XVI.

stico di Carlo dall'esigenza di recuperare, attraverso il possesso di oggetti antichi, il perduto *status* della famiglia ed è molto credibile che avesse fatto, della sua casa, una prestigiosa sede di rappresentanza in cui l'esposizione di oggetti servisse anche a ricostruire la vita di un tempo e di un fasto passato. Le grandi collezioni private del tempo sono piccoli "universi" in cui il collezionista crea singolari percorsi di gusto, proiettando nella raccolta i suoi interessi, la sua visione della storia e del bello. Tra Casa Sansevero e Casa Giovene varietà e quantità delle opere coincidono e, valutando anche ciò che, almeno in parte, Carlo farà al Correale di Sorrento e nel Museo della Floridiana, direi che Gianluigi e Carlo condividano la tendenza, anche questa molto specifica del periodo, al collezionista "coreografo" che non si limita ad organizzare le cose secondo anonimi criteri tassonomici ma orchestra meticolosamente opere d'arte ed oggetti d'uso quotidiano. Andrea Giovene fa dire a Gianluigi «che lo stile vero non consiste nell'allineamento di cose simili, come nei musei, ma nell'armonia di oggetti diversi; e che di ogni cosa, anche se a prima vista goffa o sproporzionata, può invece trarsi partito». Credo che anche la casa paterna fosse davvero così: uno spazio di accumulo in grado di evocare trame di storia, tracce di memoria che diventano anche tentativo di resurrezione di una vicenda antica e familiare. "Collezionare nella propria dimora – è stato scritto – permette al collezionista di mantenere viva la relazione esistente fra passato e presente: studiando, rivisitando e rifugiandosi in un rassicurante passato, ma al contempo interagendo con la cultura del presente con uno status ben




Fig. 76 - CSG1933, F. Hayez, *Ritratto di Maria Malibran*, 1835 ca.



Fig. 77 - CSG1933, Benedetto da Maiano, *Busto di Filippo Strozzi*, 1476 ca.

riconoscibile; avendo cioè un ruolo di salvaguardia e tutela, di *taste maker* nelle scelte collezionistiche, di consulente nei comitati delle mostre e generando un nuovo impulso nelle arti applicate"[81]. Carlo Giovene, come vedremo, si muoverà proprio in questa direzione.

I due cataloghi di vendita[82] non consentono di avere un'idea precisa del numero di oggetti collezionati ma ne delineano con chiarezza la tipologia. A Firenze ne vengono portati 299, a Roma, tra la collezione Giovene e quella di Giovanni Springer sono messi in vendita 1249 pezzi. Di questi pezzi è possibile attribuirne con certezza alla collezione Giovene solo i 101 che sono nuovamente elencati dalla casa d'asta Simonetti in una lettera del 16 maggio 1933 (il mese successivo all'asta) e che, invenduti, probabilmente vennero offerti da Carlo alla stessa ditta per possibili nuovi ricavi[83]. Credo, comunque, che la raccolta fosse considerevole e superasse ampiamente il migliaio di pezzi. Che cosa colleziona, dunque, Carlo Giovene? Come in molte altre collezioni napoletane domina, anche in quella di Giovene, la varietà: qualche scultura, alcuni dipinti di epoche diverse e moltissimi oggetti d'arte applicata.

Le sculture messe in vendita coprono un arco cronologico abbastanza ampio. Si parte da un sarcofago romano datato al III secolo a.C per passare a diversi frammenti architettonici di epoca medievale e a sculture (in marmo o in terracotta) del XV e XVI secolo. Tra le opere ritenute più interessanti un bassorilievo in terracotta policroma attribuito a Bene-

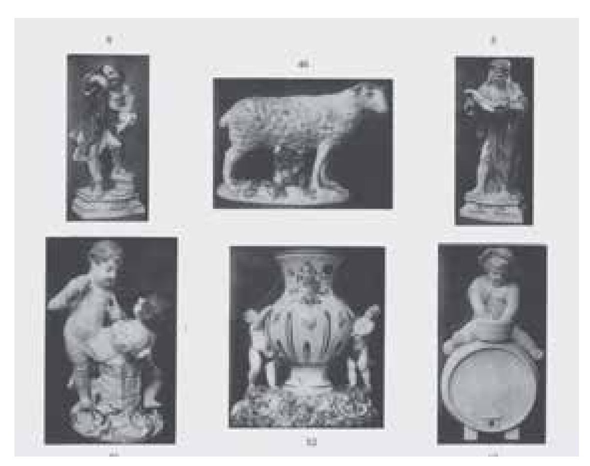



Fig. 78 - CCG1925, *Statuine* (Capodimonte, Saxe).

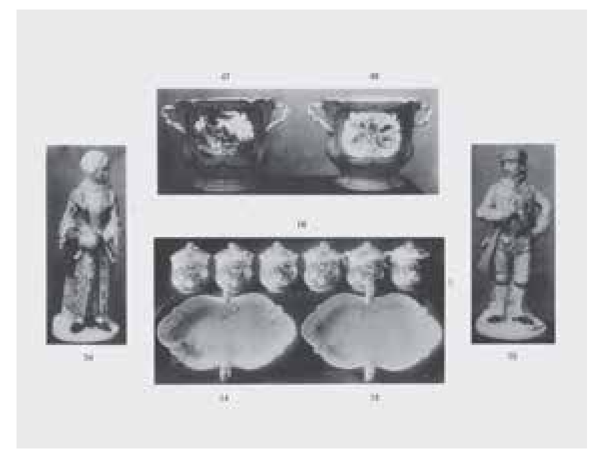


Fig. 79 - CCG1925, *Coppe, statuine, cachepot* (Chantillu, Sévres, Zurigo).

detto da Majano, una Vergine con bambino "opera certamente di artista francese chiamato alla corte Angioina di Napoli"[84] ed un

> «torchère pour le siège pascal se composant d'un griffon ailé, en faïence, à tête d'oiseau. Il est assis sur les pattes antérieures dans une attitude fière et pleine de vigueur. Il soutient sur son dos une petite colonne gotique, de forme hexagonale, en cuivre repoussé et doré, superposée d'un chapiteau formant flambeau. Le corps est décoré en jaune clair; la crinière et les parties villeuses en manganèse, vert cuivreux et jaune. Cette torchère est posée sur une riche base architecturale en bois polychromé et doré. Travail florentin, XV siècle. Exemplaire très rare».[85]

Tra le sculture anche un

> «Saint évêque en pierre polychromée assis sur un siège bas, garni d'un coussin. Il est de face, et vêtu d'un longue robe tombant jusqu'aux pieds; une somptueuse chasuble rouge, ornée de fleurs de lis blancs, lui recouvre en partie sa robe. Il tient de la main gauche repliée, une crosse, qui a disparue et bénit de la main droite parée de bijoux. Italie, début du XIV siècle»[86].

Che questo Santo Vescovo, alto 1 metro e 35 centimetri, sia il San Nicola di Bari, di stucco policromo, che benediceva in perpetuo "tutta quella roba" descritta nel romanzo è abbastanza possibile.

Giuliano di Sansevero parla di una quadreria stragrande "che egli [Gianluigi] riuscì a derivare dal naufragio di tante case patrizie". È noto che, tra la fine del XIX secolo e la prima guerra mondiale, Napoli vide disperdersi numerose collezioni private. Se attraverso le riviste, penso ad esempio a «Flegrea»[87], comprendiamo la qualità del dibattito cittadino



Fig. 80 - CCG1925, *Piccolo tabernacolo* (Francia, XV sec.) *Vergine con Bambino in bronzo* (Venezia, XVI sec.).



Fig. 82 - CCG1925, *Cornice in terracotta smaltata,* Italia, XVI sec.



Fig. 83 - CCG1925, «Maniera di Jacopo Sansovino», *Madonna con bambino in bronzo dorato*, XVI sec.



Fig. 81 - CCG1925, Desiderio da Settignano (attr.), *Gesù bambino benedicente,* metà XV sec.

su questi fenomeni di "disseminazione" del nostro patrimonio culturale, per la scarsa capacità d'intervento delle istituzioni pubbliche molte di queste raccolte sono oggi leggibili solo grazie ai cataloghi delle vendite all'asta. Giovene acquista da Angelo Conti, dalla collezione Charlesworth (messa in vendita a Napoli nel 1900) e da quella Vonwiller, messa all'asta a Parigi nel 1901. Da queste due collezioni provengono pezzi presenti nel catalogo del 1933[88]. Non sono dipinti, ma confermano l'ipotesi del primissimo novecento come data di avvio della collezione Giovene e l'attenzione per le grandi aste internazionali. Tornando ai dipinti, il tipo di acquisto fatto all'asta Vonwiller (prende una goletta in avorio e due grandi coppe sebbene la collezione fosse nota soprattutto per essere una sorta di museo della pittura napoletana dell'Ottocento) conferma lo scarsissimo interesse di Giovene per la produzione pittorica contemporanea. Nonostante l'ampia presenza di pittori contemporanei nelle grandi collezioni messe all'asta nel primo novecento[89], la quadreria Giovene non sembra avere interesse uno spiccato interesse per la produzione del secolo a lui immediatamente precedente. Tra i di-

pinti del 1933 che possiamo con certezza ritenere suoi, compare solo un ritratto di Maria Malibran[90] attribuito a Francesco Hayez mentre predominano quegli artisti (Preti, Giordano, Solimena e la pittura rococò francese) che caratterizzarono molte delle antiche gallerie aristocratiche napoletane.

I dipinti presentati a Firenze, invece, se si esclude un *Profeta* attribuito a Mattia Preti sono, per lo più, “primitivi” italiani. È molto probabile che questa scelta sia stata legata anche alla “piazza” di vendita. Il collezionismo dei “primitivi” è un fenomeno già abbastanza sistematizzato nella seconda metà del XIX secolo ma Firenze, nel primo Novecento, è ancora terreno di “caccia” per collezionisti stranieri e per i grandi musei internazionali[91]

Tra i primi pezzi del catalogo del ’25 appaiono, numerose, le porcellane. Le grandi fabbriche nazionali e internazionali sono tutte presenti nella sua raccolta. C’è, ovviamente, Capodimonte: “Primo periodo, di finezza ideale”[92]. È solo una divagazione ma ai fini del confronto con il romanzo, val la pena di sottolineare che la caricatura di Bernardo Tanucci che Gianluigi rigirava tra le mani – “finissima porcellana Prima Epoca” – è un pezzo esistente nella collezione Giovene messo in vendita a Roma nel 1933 e presentato anche alla mostra del Settecento a Venezia di cui si parlerà in seguito[93]. Seguono piatti, statuine, brocche, caffettiere e altre tipologie di prodotti in porcellana:«pezzi rari, d’eccezionale qualità. Due figurine in costume, suggestive, ballano la tarantella; tazzine eccezionali, vasi di Sévres, tipi veneziani e dei gruppi di Sassonia…da baciarli»[94]. Nel vendere la sua raccolta, è probabile che Carlo Giovene dovette cedere anche alcune delle vetrine citate nell’articolo di Tolosani (“le antiche vetrine bianche”[95]). Nel catalogo Simonetti sono infatti riportate due «grandi vetrine laccate in bianco con dorature e decorazioni in verde. Impero» che erano servite anche come espositori. Le vetrine bianche laccate torneranno nel Museo Correale e nel Museo Duca di Martina. Più sobrie, ispirate a quel gusto neorinascimentale che caratterizzò anche il mobilio tardo ottocentesco, le vetrine delle maioliche. Nell’asta fiorentina rappresentano il nucleo di oggetti più cospicuo quello con cui apre l’articolo di Tolosani.

> «L’estate scorsa – si legge nella rivista – facendo dei complimenti ad Ercole Canessa, per aver tenuto in alto il prestigio d’Italia a Parigi comprando per centomila lire il piatto di Gubbio della vendita Trestart, mi colpì una domanda: <Credete che una vendita di maioliche interessanti, avrebbe a Firenze buona fortuna?> Pessimista per carattere e per istinto, risposi seccamente: No! E, per addolcir la pillola, continuai: <A Firenze la più importante città per il commercio nostro, si venderebbero cento maioliche di mille lire in un’ora: non dieci maioliche di diecimila e, se si tratta di pezzi importanti, il diecimila, oggi come oggi, è il centesimo tradizionale. I negozianti fiorentini, intelligenti e ricchi, spendono facilmente il prezzo modesto: ma di fronte alla cifra, l’intelligenza si affina e scruta con occhio fedele e inesorabile; la ricchezza suscita un sentimento di avarizia e l’affare è novantanove su cento compromesso>. Questa specie di panegirico non attecchì e Canessa freddamente, divagando, osservò: <Voi conoscete il Duca Giovene?...> <Mi onora della sua amicizia da venti anni>. Capii fra me che si trattava della mirabile raccolta del gentiluomo napoletano».[96]

Tolosani, che ricorda anche l'antiquario napoletano Canessa[97] come "expert" della vendita all'asta, precisa quanto proprio le maioliche fossero

> «il caposaldo dell'asta, i pezzi che prima di entrare in campo suscitaron già animate discussioni, parere discordi, invidie, bramosie che non sempre potranno essere appagate. Deruta, Cafaggiolo, Faenza, Mastro Giorgio, Castel Durante, presentano esempi di alto pregio per soggetti rari, forza di colore, spesso con riflessi a riverbero. Poi, le fiorentine, sulle quali non potremo dir mai quel tanto che giustificasse l'entusiasmo del raccoglitore, Giovene ha per questi esemplari una tenerezza speciale. Egli osserva, e gli si può creder sulla parola, di aver speso trent'anni di studi amorevoli per ordinarle, raccogliendo dati, sulle più minuziose ricerche. E vi sono francamente dei pezzi impressionanti, per forme mai vedute, campioni che invitano a pensare seriamente e riflettere come e quanto il genio italiano abbia potuto affermarsi. Il barattolo, l'albarello col San Giorgio, che è qui riprodotto, può essere annoverato fra i migliori esempi: ma un altro con quattro manichi e rilievi nel centro è un soggetto che non ha nessun museo, che non vidi mai in nessuna raccolta; infine c'è il grifo, il pezzo saliente, quello che troneggia nella vetrina e ricorda il bronzo sul palazzo del Cambio a Perugia»[98].

È davvero difficile, dopo aver letto "dell'entusiasmo del raccoglitore" non ripensare a quanto Giuliano di Sansevero ricorda a proposito del ritorno della famiglia a casa dal viaggio in Umbria «quando si vide che il motivo di fondo di tanto movimento era stata la passione antiquaria di Gian Luigi che aveva esplorato ogni angolo di paese a caccia di rari pezzi di Urbino, Faenza, Casteldurante, Pesaro, Gubbio, e dei quali si vide giungere poco dopo un carico intero, e che tutti andarono ad abitare nella camere museo viciniori alla mia e sotto la protezione del san Nicola di Bari»[99]. Le maioliche, tra i 299 oggetti presentati all'asta fiorentina, rappresentano quasi il 45% (135 pezzi). Sono presenti maioliche Ispano-moresche datate tra il XVV e il XVI secolo, maioliche orientali e, ovviamente la grande produzione italiana del rinascimento (Deruta, Gubbio, Castedurante, Faenza, Cafaggiolo ect.). L'interesse per la ceramica era stato già molto forte nella seconda metà dell'Ottocento quando l'approccio "positivistico" all'arte aveva portato ad un'attenzione notevole per gli aspetti tecnici e materiali dell'opera d'arte. La vendita all'asta di alcune importanti collezioni e la pubblicazione di dettagliati cataloghi[100]aveva poi attirato l'attenzione di antiquari e collezionisti comportando da un lato un notevole incremento della richiesta e un considerevole aumento dei prezzi dall'altro un sempre più forte bisogno di conoscenza e studio delle collezioni. La mostra organizzata da Wilhelm Bode a Berlino nel 1898 e, soprattutto il catalogo stampato un anno dopo che, con grandi tavole fotografiche, mostra, a un pubblico interessato, i lussuosi allestimenti delle residenze dei collezionisti tedeschi, servirà ad alimentare il gusto dei nuovi ricchi ed a rafforzare una tendenza già in atto che in Italia si rafforzerà anche in seguito alla Mostra di Antica Arte Umbra (1907) in cui la maiolica avrà un ruolo tutt'altro che marginale.[101] È l'epoca in cui, come si legge ne «L'antiquario», «in Orvieto si vendevano più cocci rotti che libbre di sale» ed è quasi sicuramente la stessa in cui Carlo,

seguendo il gusto del tempo ed un evidente interesse per la produzione di arti applicate, comincia a raccogliere i suoi "cocci". Nella stessa città di Napoli, d'altronde, non mancavano cospicui esempi di una simile passione. L'attenzione per le arti applicate e la necessità di un nuovo connubio arte/industria aveva infatti già consentito la musealizzazione di diverse collezioni private di maioliche a San Martino ed al Filangieri, museo quest'ultimo che presentava una bella raccolta di maioliche italiane e francesi[102] anche con ampie e dettagliate schede di catalogo. Le maioliche erano presenti in diverse raccolte private e rappresentavano il nucleo principale della raccolta di Mario de Ciccio e di quella di Pasquale e Giovanni Tesorone. Convinto sostenitore di una maggiore aderenza tra produzione artistica, evoluzione tecnica ed esigenze del mercato, Giovanni Tesorone, nel 1902, terrà a battesimo, una fabbrica di ceramica, la "Figulina Artistica Meridionale" che sarà presente a Torino nel 1905. Una molteplicità di fattori, di conseguenza, possono aver orientato Carlo Giovene al collezionismo di maioliche ed è verosimile che molte delle sue ragioni (attenzione degli studi e dei musei, forte domanda del mercato antiquariale soprattutto estero) lo abbiano poi spinto ad individuare, in questa tipologia di oggetti, il nucleo principale della sua asta. Nel descrivere il nucleo collezionistico, Tolosani insiste moltissimo sulla qualità dei materiali e sulla competenza acquisita da Giovene: questa stessa competenza verrà ribadita anche nella premessa al catalogo della vendita del 1933 e come "un forte conoscitore di oggetti antichi"[103] Giovene sarà ricordato da Antonino Maresca di Serracapriola nel 1936.

Sulla collezione Giovene e in particolare sull'originalità degli oggetti presentati (sulle maioliche soprattutto) molto aspre furono le accuse di Edoardo Pansini e della sua rivista «Cimento». Il ruolo che il duca di Girasole ebbe in occasione della Prima Biennale Napoletana – di cui parleremo in seguito – gli attirò non pochi strali di quella parte degli artisti napoletani che si ritenne danneggiata dai criteri di scelta della Commissione. «Cimento», in particolare, sferrò duri attacchi al duca accusandolo, tra l'altro, di vendere falsi:

> «Un'altra vendita – si legge nella *Cronaca Antiquaria* della rivista – a gran colpi di grancassa, avrà luogo in Firenze dal 25 al 28 febbraio del collezionista Duca Carlo Giovene di Girasole, noto appaltatore napoletano. Ha preso come expert Ercole Canessa, antiquario del nuovo e vecchio mondo! Abbiamo visto e sfogliato l'elegante e voluminoso catalogo. Avendo scorso per primo il volume delle illustrazioni abbiamo creduto che si trattasse di un'esposizione di belle o mediocri imitazioni, specie i n. 56, 185, 273, 266, 269, 216, 268 ed altri. Ricordiamo, tra queste, avere visto varie riproduzioni in epoche e siti diversi. Leggendo il catalogo ci siamo convinti di molte erronee attribuzioni di epoche, di località e di autori. Nomi e classifiche messe su a casaccio da un expert semi analfabeta come il Canessa, specialista nell'accalappiare i merli e l'appioppar loro oggetti per più migliaia di lire.
> In Napoli vi sono conoscitori profondi di maioliche come il conte Galanti, il comm. De Ciccio ed il comm. La Liccia che posseggono collezioni numerose, e rari cimeli.
> Il notissimo avv. Borsella può certamente vantare una buona collezione in confronto a quella del Giovene che – emigrando non senza un perché da Napoli – affronta il giu-



Fig. 84 - CCG1925, *Vescovo benedicente*, Italia, XIV sec.

dizio prudente degli amatori, negozianti e collettori fiorentini. Per noi il n. 214 è di recentissima fabbricazione. Per gli altri giudicheranno i compratori che hanno gusto e più o meno piena la borsa per gl'imprevisti e sorprese d'una vendita all'asta»[104].

Il successo della maiolica e la crescente richiesta del mercato antiquario avevano effettivamente aperto la strada a un numero impressionante di esemplari contraffatti. In Germania, ad esempio, proprio al fine di arginare questo fenomeno viene creata un'*Associazione degli ufficiali museali per la difesa contri i falsi e le scorrette pratiche museali* (la *Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälshungen und unlauterem Geschäftgebahren*) che ebbe come problematica principale proprio la falsificazione delle maioliche[105]. Avendo ormai a disposizione solo le foto del catalogo di vendita diventa davvero impossibile qualsiasi valutazione sull'originalità della raccolta del nostro. Il contesto scelto (Firenze) e l'expert individuato – con negozi a Napoli, Parigi, New York e clienti del peso di J. Pierpont Morgan – lasciano pensare quanto meno alla buona fede di Giovene che, probabilmente, scelse la piazza fiorentina proprio per quel mercato americano che, almeno fino agli anni Trenta, si sarebbe lasciato affascinare dal Rinascimento italiano[106].

L'asta, però, non diede i risultati sperati. Nel 1924, Wilhelm Bode aveva precisato come molti oggetti di maiolica fossero comunque rimasti sconosciuti al grande pubblico e apprezzati soltanto da uno "small circle of connoisseurs" e la stessa asta tenuta nel 1916 da Elia Volpi a New York, per quel che concerne le maioliche, non ebbe il successo di vendita ipotizzato.

Il fallimento dell'asta Giovene fu "celebrato" dalla stessa «Cimento» che ricorda quanto segue:

> «Come avevo preveduto, la vendita tenutasi a Firenze della collezione appartenente al duca Giovene di Girasole, è riuscita una vera catastrofe, per quanto se ne sia voluto mascherare con tutti i mezzi la misera riuscita. Buon richiamo era certo il catalogo in edizione di lusso, e l'averlo compilato in lingua francese – all'antipatriottico gesto viene da un uomo che per far sfoggio di patriottismo si fregia del Fascio Littorio – non sortì l'effetto sperato.
> Tutto per un calcolato opportunismo: dopo di essere stato la vera jattura delle Biennali Napoletane, il duca Giovene ha trovato modo d'intromettersi nella Commissione per la tutela panoramica e per i monumenti cittadini, sognando nuovi appalti… E non voglio qui discutere i lavori e la trabeazione della nuova Università….
> Oggi si deve all'opera malefica, discorde, dissolvente e sfruttatrice di alcuni detestabili speculatori, abilmente camuffati da mecenati dell'Arte, e che meriterebbero il trattamento che Apollo fece a Marsia, se dell'Arte si è fatto un mercimonio. Costoro hanno



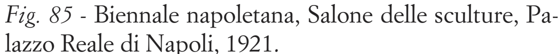
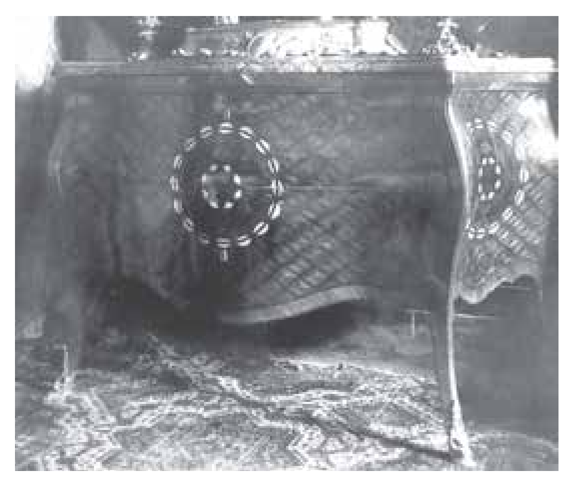


Fig. 85 - Biennale napoletana, Salone delle sculture, Palazzo Reale di Napoli, 1921.



Fig. 86 - Biennale napoletana, Seconda Sala Napoletana, Palazzo Reale di Napoli, 1921.

seminato la zizzania fra gli artisti che divisi, invidiosi, odiandosi l’un l’altro, hanno fatto sì che Napoli, centro di tante nobili energie e culla di moltissimi valorosi ingegni; Napoli, prima città d’Italia, subisca le ingiurie che le si rivolgono ed il danno senza recriminazioni.
In Napoli non esiste una Casa degli artisti dove tutti questi potessero riunirsi e trovarsi tutti affratellati come in seno alla stessa famiglia, e così poter salvaguardare i propri interessi, fondersi in lega offensiva e difensiva e valorizzare le opere che il genio innato loro ispira, a mezzo di esposizioni, pubblicazioni, propaganda, ecc.
M’accorgo d’aver divagato un po’ e chiedo venia ai lettori di questi sfogo del mio animo giustamente esacerbato.
Rido delle smentite artifiziose e delle infranciosate maldicenze a mio riguardo. Lascio che l’asino ragli ragli ed il corvo gracchi… la verità s’impone ed è incontestabile.
I megalomani, avendo un alto concetto di sé stessi, ed essendo molto spesso affatto privi di veri meriti, si coprono di ridicolo, e finiscono col non raccogliere che beffe, beffe, beffe.
E beffe han raccolto in gran copia il Giovene, malgrado il suo francese e l’expert Ercole Canessa che, nuovo San Sebastiano al tronco, è stato danneggiato dai frizzi mordaci degli spiritosi fiorentini.
Tanto che, insalutato ospite, ha ripreso in fretta la via del ritorno con alcuni biglietti da mille, frutto del mal servizio reso al suo cliente, ed una cassa di cocci, rifiuto della miserrima vendita, tutta robaccia moderna di Orvieto, che si voleva far passare per antica Firenze.
Laggiù, nelle Americhe lontane, vi saranno altri merli da spennacchiare, cui vi è sempre da appioppare altri priapi di scavo di cui son sempre ricche le collezioni Ercolane.
A me piacciono i tordi lardellati allo spiedo, alla fiorentina. Confesso la mia ghiottoneria, e, più evoluto di Esaù che vendette la sua primogenitura per un volgarissimo piatto di lenticchie, se fosse stato mio quell’arnese segnato col numero 214 lo avrei



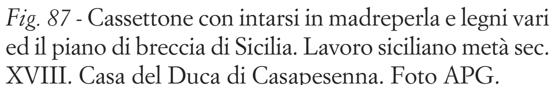

Fig. 87 - Cassettone con intarsi in madreperla e legni vari ed il piano di breccia di Sicilia. Lavoro siciliano metà sec. XVIII. Casa del Duca di Casapesenna. Foto APG.


Fig. 88 - Mensola bronzo e oro a pianta semicircolare- Ultimo quarto 18°secolo- Caserta Reggia. Foto APG.

dato – oh, se lo avessi dato! – per uno spiedo di tordi, ed il sig. Subert avrebbe fatto con me migliore affare, poiché avrebbe posseduto quell'arnese restandogli in saccoccia le 21,850 lire (?) sborsate!!!»[107].

Le aspre critiche di «Cimento» nascono, come si diceva prima, soprattutto dai contrasti tra Giovene e diversi artisti napoletani a seguito della Prima Biennale Napoletana. Pansini, direttore e anima della rivista ne fa, come ricorda Gaia Salvatori, il «luogo delle aspirazioni [sue] e di una collettività che in quelle aspirazioni si riconosce»[108]. È spazio di critica militante, fortemente orientato a tutelare prerogative e aspettative degli artisti contro quel che era ritenuto "dilettantismo di mestieranti". La biennale Napoletana del 1921 tradì non poco le aspettative di Pansini e del gruppo di artisti a lui legati e non per scarso successo di pubblico ma perché sanciva «una situazione di compromesso rimanendo a metà fra tradizione e rinnovamento [...]. Anzi sanciva il punto di arresto dei tentativi di rinnovamento dei giovani che vi esponevano [...] Non ci furono grosse novità e soprattutto gli artisti non napoletani inviarono opere secondarie, non nutrendo forse sufficiente fiducia nella manifestazione napoletana. In qualche caso si sa che gli artisti preferirono non esporre per la eccessiva facilità con cui si poteva ricevere l'invito. In realtà [...] gli artisti furono scavalcati dal comitato d'azione [...] diretto di fatto, dall'appaltatore costruttore Carlo Giovene, che tenne per sé la vicepresidenza e riuscì a dare la propria discutibile impronta a tutte la manifestazione»[109].

Carlo Giovene ha obiettivi in parte diversi dai tanti aristocratici collezionisti cui Napoli deve musei e collezioni. La sua raccolta è strumento di prestigio privato e di riconoscibilità sociale, l'arte – però – è da lui considerata anche come volano di sviluppo e di trasformazione. Soprattutto se collegata ad interventi pubblici mirati ed alla creazione di infrastrutture e ser-




Fig. 89 - Mensola dorata- Metà del 18° secolo Napoli R. Palazzo di Capodimonte. Foto APG.


Fig. 90 - Scrittoio, Napoli prima metà XVIII sec. Casa Capece Minutolo di Bugnano. Foto APG.

vizi in grado di aumentare la fruibilità e l'accessibilità ai luoghi della cultura. La Biennale, lungi dall'essere esclusivamente un'esposizione di pittura, scultura ed arti applicate, fu affiancata da eventi (anzitutto spettacoli teatrali ma non mancarono anche regate) e supportata da spazi *ad hoc* che rifunzionalizzarono non poco spazi fino ad allora inutilizzati

> «sul deserto terrazzo delle scuderie – ad esempio – esternamente al Palazzo Reale ed ai suoi giardini, demmo concessione per una 'bouvette' all'aperto accessorio importante ed indispensabile di tutte le esposizioni. A questo programma – si legge ancora nella relazione del Comitato promotore – il pubblico mostrò di concedere piena approvazione, accorrendo numeroso non solo dall'intera città, ma da ogni parte d'Italia ed anche dall'Estero. Il traffico ferroviario ne fu notevolmente aumentato, se ne avvantaggiò il commercio e, pur nei caldi mesi estivi, la Città fu animata da un nuovo fervore di vita».[110]

Non credo si possa parlare di democratizzazione della cultura ma è evidente che Giovene stia cominciando a porsi nuove domande. Il totale di 572.108 visitatori paganti (circa 1000/1500 persone al giorno per sette mesi con punte di "seimila nelle domeniche") deve necessariamente far riflettere sulla possibilità che quest'uomo, in linea con quanto ormai si dibatteva anche altrove sui nuovi "destinatari" dell'arte, cominciasse a intuire il valore sociale e, perché no, anche economico del patrimonio culturale e l'importanza di un' ampia e pubblica fruizione. La voce della stampa, soprattutto quando non è "tecnica", osserva con notevole attenzione l'iniziativa realizzata. Matilde Serao, ne «Il giorno», chiarisce già nel titolo dell'articolo il suo punto di vista: "Risorge la Reggia". Non è una riflessione di poco conto, inoltre, quella che pone l'accento sulla "restituzione" della reggia ai cittadini:



Fig. 91 - Vetrina d'angolo con dorature e vignette alla cinese. Prima metà del 18° secolo. R. Palazzo di Capodimonte. Foto APG.



Fig. 92 - Comodino impiallacciato con bronzi dorati- Napoli la metà del 18° secolo. Proprietà privata. Foto APG.

«Il napoletano – scrive – da così lunghi anni purtroppo era avvezzo a considerare la Reggia di Napoli, nelle sue linee sontuose, come una antica e splendida dimora sovrana caduta in desuetudine: e sempre più questa regal dimora sembrava al viandante distratto, fasciata di un intatto silenzio, deserta di ogni anima viva, coi suoi vasti e sonori cortili ove cresceva l'erba, fra pietra e pietra e il suo scalone incomparabile apparente e sparente dalla gran vetrata, lo scalone vedovo, oramai di ogni passo umano. […]Da oltre sei mesi, in quel Palazzo Reale che è caro a noi tutti […] vi è un gruppo di persone che è penetrato, colà, con l'animo ardente di un purissimo zelo, a portarvi il suo pensiero, la sua capacità, la sua opera feconda: un gruppo di valentuomini nostri che, togliendosi ai proprii ufficii, sottraendosi ai propri interessi, è venuto creando dal nulla, in quelle mirabili sale qualcosa di vivo e di forte, qualcosa che sia il pascolo della fantasia e l'elemento di alta civiltà: qualche cosa che venga a consolare la folla napoletana di tante tristezze, di tante noie, di tante seccature; qualcosa che aggiunga un decoro novissimo al nostro diletto paese e faccia convergere verso Napoli l'attenzione, la simpatia, l'ammirazione di tutta Italia[…] Nella Reggia di Napoli, si vive, si agisce, si dispone […] Ah, non è necessario esser parente, amico, estimatore di pittori, per godere di un'esposizione di pittura, non è necessario aver visto a Madrid le <Infanti> di Ve-

lasquez e ad Amsterdam <la Ronda di notte> di Rembrandt, per penetrare in una esposizione e sentirne il sottile fascino. Non è necessario poter parlare di arte e discutere di arte, per aver, nella fantasia, una impressione, nell'anima un'emozione, in una esposizione di arte! Gli intenditori, i cultori, gli amatori formano una piccola chiesa: è la folla che forma il successo ingenuo, spontaneo, sincero di una esposizione di arte. È la folla che dovrà, spinta da un desiderio vivace, inondare ogni giorno le sale della Reggia di Napoli e con anima semplice e con occhi semplici, guardare, giudicare, scegliere e prescegliere, quel quadro, quella statua, che più le son piaciuti senza preconcetti, senza pregiudizii. È la folla che dovrà, con i suoi flutti, creare il successo di questo primo tentativo, che è costato tante fatiche, tante cure, tanto denaro».[111]



Fig. 93 - Mensola con specchiera laccata in bianco e oro. Verso il 1779 Casa della Duchessa di Miranda. Foto APG.

Abbastanza in linea con la Serao, anzi ancor più orientato a leggere la "questione Reggia" come l'esito di antichi pregiudizi e privilegi, un articolo di Saverio Procida che pone problemi ancora oggi in parte aperti circa l'utilizzazione economica ma riguardosa del patrimonio culturale

«E nacque – scrive a proposito delle numerose polemiche che precedettero l'apertura della Biennale – la questione così detta della Reggia. Il motivo si presta all'equivoco, ha qualche lato vulnerabile, qualche altro addirittura eccellente, perché si riconnette alla incolumità doverosa di un incomparabile edificio di solennità storica ed estetica; si riconnette, altresì alla purezza e alla grazie del nostro paesaggio, minacciato da una invasione plebea nell'austero parco che circonda Palazzo Reale; si riconnette allo inconveniente dei ritrovi pubblici e serotini, alla minacciata speculazione cinematografica e ad altre possibili intrusioni nell'ambito del capolavoro architettonico, amato di amore geloso da quanti si tengono a custodire il patrimonio del nostri cari classici edifici. Diamoci la facile soddisfazione di smontare queste macchinette di guerra [...]Prima macchinetta da smontare: la Reggia non deve diventare [...] in dominio di pericolosi ospiti incivili. E chi ha mai sostenuto il contrario? Ma limitare, per sottrarre l'edificio a sconci, non è precludere un diritto comune. Il darvi ingresso, per esempio, a una turba incomposta che col pretesto di andare a un caffè all'aperto, scorazzi nei giardini, è un pericolo di devastazione che bisogna evitare. Il cafè-restaurant, da questo lato, può considerarsi una concessione imprudente. Ma già all'errore fu posto riparo. L'ingresso

> al caffè è limitato dal cancello dei cavalli di bronzo e tutte le ajuole limitrofe alla terrazza (che, badate, è oltre il perimetro di Palazzo Reale) sono ora garentite da ferro spinato, a difesa dei boschetti deliziosi. Ora gli avventori posso guardarli, questi boschetti, non calpestarli. E guardare una cosa bella non è, ch'io sappia, un male. C'è tanto poco verde in questa soave conca napoletana che vi si dovrebbe immergerla! Non solo cessa il danno, ma nasce un beneficio: molti avventori passano dal caffè all'Esposizione».

L'articolo si sofferma sulle inutili polemiche relative alle concessioni per gli spettacoli («C'è il permesso per i grandi spettacoli all'aperto … che hanno sempre avuto, come sfondo, specialissimi edifici d'arte di monumentale importanza storica») e ricorda che anche «il timore di offesa allo scalone, agli ambulacri marmorei, alle decorazioni fulgenti della sala scompare». Una più ampia riflessione sulla questione Palazzo Reale e sulle proposte di Giovene relative alla struttura, oltre a permettere di comprendere la strada che porterà il nostro alla Villa Floridiana, può forse servire ad affinare la nostra conoscenza dell'uomo e dell'imprenditore e a valutare il suo approccio al patrimonio culturale con occhi ben diversi da quelli, eccessivamente e comprensibilmente di parte, degli artisti a lui contemporanei.

1.4 *Giovene, Croce e il "Palazzo che non è più del re"*[112]

Il dibattito sull'uso del Palazzo Reale di Napoli è immediatamente successivo al Regio Decreto del 3 ottobre 1919[113] che sancisce il passaggio al demanio di un cospicuo numero di edifici monumentali destinati in parte al Ministero dell'Istruzione Pubblica in parte all'Opera nazionale combattenti. Palazzo Reale, così come Capodimonte, Caserta ed altri "palazzi e ville che non sono più del re"[114], viene "retroceduto" alla Pubblica istruzione cui spetta il compito di individuare una precisa destinazione d'uso. La demanializzazione di uno straordinario contenitore, simbolo e cuore della città, apre una vivace discussione tra quanti individuano, nelle sue ampie stanze, la risposta ai più che decennali problemi di affollamento del grande Museo nel Palazzo degli Studi e quanti invece avanzano nuove proposte di pubblico utilizzo della struttura.

Il Museo nazionale era, già da qualche tempo, oggetto di vivaci dibattiti e studi su come risolvere l'annoso problema degli spazi ormai eccessivamente ridotti per la pluralità di funzioni che ancora coesistevano in esso ed in particolare per la difficile convivenza tra i libri della Biblioteca Nazionale e gli oggetti del Museo[115]. Sia gli uni sia gli altri, in costante crescita, richiedevano sale adeguate a nuovi allestimenti e a diverse modalità di fruizione. Le soluzioni proposte furono molteplici e finirono, già nel 1914, per coinvolgere anche le sorti della villa Floridiana[116]. Sotto il ministero Ruffini si pensò infatti di acquistare la dimora borbonica e la vicina Villa Lucia per trasformare, entrambe, nella nuova sede dell' Istituto di belle Arti e spostare in tal modo la biblioteca nazionale nel palazzo dell'Accademia in

via Costantinopoli ritenuto particolarmente adatto ad ospitare libri. L’acquisto dello spazio vomerese fu però completato molto tempo dopo, nel giugno del 1919, e interessò la sola Villa Floridiana inadatta, da sola, ad ospitare l’Accademia[117].

Utilizzata come sede per Esposizioni, attività teatrali concerti e feste[118], la Villa fu quindi inizialmente considerata molto appropriata all’ipotesi di fare del Vomero una «nuova realtà ricettiva e accogliente, indifferentemente aperta al ceto borghese e agli stranieri che vi sarebbero giunti sotto la spinta illusoria di un contesto fruibile ben collegato, nella fiducia crescente di uno sviluppo organico e progrediente. Un ambito inedito nella geografia cittadina, dove un’ampia disponibilità di suolo comincia a essere destinata alla divulgazione in campo medico e scientifico, ma anche svago, con l’approdo in collina del cinematografo e del teatro, e alla meditazione creativa, con il proliferare di circoli intellettuali che insieme connotavano il Vomero come ‘terra di artisti e di poeti’»[119]. L’Esposizione d’arte tenutasi a Villa Lucia nel 1917 e la Prima mostra d’arte collettiva tenutasi in Floridiana nell’autunno del 1919 sono in linea con questa impostazione che dovette interessare e coinvolgere anche Carlo Giovene che, negli stessi anni, stava operando nel Rione Lemme dove, tra l’altro, va a realizzare anche il palazzo di famiglia. La mostra del 1919 nella Floridiana, chiaro segnale di ripresa delle iniziative degli artisti napoletani, servì anche «a far riannodare i legami fra i giovani artisti delle varie regioni d’Italia» e a consolidare quei rapporti tra Napoli e Roma che si rivelarono particolarmente utili per la già citata Biennale del 1921. Per quest’ultima – che ambiva ad esser competitiva quanto meno su di un piano nazionale e doveva «fare una valorizzazione e un’affermazione dell’arte meridionale e napoletana, inserendola nel magnifico quadro dell’arte italiana»[120] non si guardò più alla Floridiana ma alla prestigiosa sede del Palazzo Reale, passata ormai al demanio, ed alla sua centralità nel tessuto cittadino. Più che spazio di semplice esposizione delle novità del mondo degli artisti, la prima Biennale viene pensata come una “vetrina” per la città[121]. La sua organizzazione passa, pertanto, da un ristretto gruppo di artisti ad un comitato d’azione composto da aristocratici, industriali e commercianti. Marinetta Picone, al riguardo, ricorda che «presieduto nominalmente dalla anziana principessa di Strongoli, [il comitato fu] diretto di fatto dall’appaltatore-costruttore Carlo Giovene[122], che tenne per sé la vicepresidenza e riuscì a dare la propria discutibile impronta a tutta la manifestazione. […] Giovene, senza tener conto degli artisti napoletani, scelse un’immagine molto convenzionale di Marcello Dudovich che rappresentava un Pulcinella in atto di brandire una fiaccola. E fu così che una mostra lungamente pensata e nelle prime linee avviata da un gruppo di artisti – fra cui Pansini, La Bella, Guardascione, Curcio, Galante – sfuggì loro completamente di mano. Gli artisti infatti furono sì convocati, ma con l’unico scopo di fungere da copertura ai traffici di Giovene e degli altrui membri del comitato d’azione».[123] Quanto Marinetta Picone afferma sulla scarsa capacità d’innovazione della Biennale – relativamente alla produzione artistica – è sicuramente condivisibile. Molto meno accettabile, considerato anche quanto detto nel paragrafo precedente, è l’accento posto sull’appaltatore-costruttore, sulla sua “discutibile” impronta ed i suoi “traffici”. Giovene mira a un’azione di restituzione dello spazio Reggia ai cittadini e ad un suo nuovissimo

ruolo: quello di un centro espositivo polifunzionale in grado di innovare profondamente l'offerta culturale della città. L'esposizione Biennale di arte contemporanea è solo un aspetto di un progetto più complesso che, probabilmente, tiene conto anche di quanto, solo pochi anni prima, aveva scritto Angelo Conti che Giovene sicuramente conosceva. Nel 1918, sulle pagine de «Il Mezzogiorno», Conti pubblica un articolo dall'eloquente titolo *"A che servono i monumenti"*. Conti – che sarà un saltuario collaboratore del quotidiano napoletano e, dal 1925, direttore della Pinacoteca di Capodimonte – si riafferma in quest'articolo sostenitore di una fruizione più diffusa delle opere d'arte e di una "valorizzazione che adottasse criteri validi non solo per un pubblico di addetti ai lavori".

> «Il mondo è mutato profondamente – scrive Conti – e accanto alla ostentata indifferenza di moltissimi comincia a nascere in un numero non meno grande di anime, il bisogno della cultura e di una educazione dello spirito. Non solo, ma può darsi che domani la soddisfazione di questo desiderio assai nobile di una moltitudine che aumenta ogni giorno sia imposta allo Stato. Perché non andare incontro ad una tal sete di acqua purissima; perché non aprire tutte le vie che conducono alle sorgenti?» [124].

È molto probabile che Conti si facesse portatore di un sentire abbastanza diffuso, o almeno di una certa parte della città che – terminata la guerra e ottenuti nuovi spazi – agisce proprio in direzione dell'apertura "delle vie alle sorgenti". Si spiegherebbe, anche in tal modo, un'interrogazione al Prosindaco di Napoli su possibili interventi in Castelnuovo che comincia a porre, sui giornali della città, la questione della sistemazione della collezione Duca di Martina[125]. Sarà proprio quest'ultima, insieme all'organizzazione della Biennale, a far "incrociare" sulle ipotesi di sistemazione e di utilizzo di Palazzo Reale, Carlo Giovene e Benedetto Croce.

Il Palazzo Reale di Napoli, come si deduce dal Decreto presidenziale del 30 aprile 1920 n. 141, è inizialmente individuato come nuova sede del Museo nazionale: «il Palazzo reale di Napoli con giardini e adiacenze sarà la sede di tutte le collezioni archeologiche, medievale e moderne del Museo Nazionale di Napoli».[126] Questa prima destinazione, tuttavia, incontra non poche obiezioni. Accanto a chi lamenta la necessità di utilizzo delle grandi dimore reali per i più "urgenti bisogni del paese" che certamente non erano "nuovi musei", si schierano, con ben più ragionevoli motivazioni, quanti rilevano la scarsa economicità del trasloco, il rischio di danni alle opere e le eccessive trasformazioni che il Palazzo Reale avrebbe subito[127]. Contro la proposta firmata da Nitti si schiera anche l'Associazione per la tutela del paesaggio e dei monumenti[128] che, nella tornata del 25 luglio 1920, fa voto affinché si conservi l'integrità del palazzo «vero Museo di arte applicata senza perdere, nell'interesse della storia e dell'arte, la caratteristica di reggia». Il voto dell'Associazione (di cui Giovene farà parte) affronta diversi aspetti del problema e, per punti, suggerisce una linea d'intervento possibile per il Palazzo:

«che sia conservato nell'intero primo piano all'ammirazione degli italiani e degli stranieri, restaurandone l'appartamento delle feste adibito ad ospedale durante la guerra ed arricchendolo degli arazzi di Carditello e delle opere e degli oggetti che, tolte e trasportate altrove, non v'è più ragione perché essi adornino ancora altre residenze reali; che utilizzando giudiziosamente il 2° piano senz'alterare o distruggere le decorazioni ove esistono sia ivi disposta la pinacoteca del Museo nazionale e che in quei locali dell'ammezzato e del piano terreno che si presentino adatti allo scopo siano allogate la collezione di stampe, le varie collezioni speciali, la raccolta delle carrozze etc.; che gli spazi lasciati liberi nel palazzo degli studi (Museo Nazionale) siano destinati all'ampliamento della Biblioteca Nazionale pel quale (dato l'urgente bisogno da anni sentito) furono studiati molti progetti ed in parte siano destinati ad accogliere quelle collezioni archeologiche pompeiane ed ercolanesi etc. accumulate nei depositi che sono ora, con grave danno per la cultura, celate agli studiosi; che come al Palazzo Reale di Napoli così alla Reggia di Capodimonte siano restituite le opere e gli oggetti di arte tolti e siano in essa disposte le collezioni di porcellana, maioliche, argenteria, armi, etc. come già in parte stabilisce il decreto; che principalmente sia risparmiata allo Stato un'ingente ed inutile spesa che nelle condizioni attuali del bilancio suonerebbe un vero sperpero del pubblico denaro tanto più grave quanto più è prevedibile il pericolo che correrebbero pegli spostamenti nei trasporti pei collocamenti così le collezioni di archeologia e d'arte antica che le suppellettili artistiche del palazzo reale quanto più sono prevedibili dispersioni o furti, quanto più il sentimento di una universale solidarietà intellettuale impose agli stati in possesso di preziosi patrimoni di storia o di arte, col dovere di custodirli gelosamente, la più grave responsabilità innanzi a tutte le nazioni civili».[129]

Emerge in questo voto, cui si avvicinano molte altre proposte pubblicate soprattutto sui quotidiani napoletani, la richiesta di uno spazio espositivo dedicato all'arte e all'industria in cui, tra l'altro, ambientare "porcellane, maioliche etc.". È a questo tipo di proposta che si collega Carlo Giovene che muove da una diffusa e rinnovata domanda di spazi dedicati alle arti applicate per chiedere Palazzo Reale come sede della raccolta di Sangro. L'imprenditore -restauratore-collezionista (che negli stessi anni sta dirigendo i lavori di sistemazione della raccolta Correale[130]) ha da poco ottenuto dalla Contessa Maria Spinelli, moglie del Duca di Martina, l'incarico di provvedere all'inventario delle collezioni destinate alla città di Napoli ed al Museo nazionale. Ma dal primo momento, lo racconta egli stesso a Gentile nel 1931,

«non parendogli possibile che le collezioni, per la loro natura, potessero venire ospitate nel Museo Nazionale, che è prevalentemente archeologico, si preoccupò di trovare altra adatta sede. E convinse la Contessa De' Marsi a rinunciare all'usufrutto, obbligandosi a consegnare subito la raccolta, ed a concedere i fondi necessari per l'ordinamento, se il Governo, da sua parte, avesse destinata una sede degna, che, in omaggio alla volontà chiaramente espressa nel testamento, avrebbe dovuto essere eretta a Museo Nazionale»[131].

L'ampio dibattito sulla possibile destinazione d'uso del Palazzo Reale porta Giovene a proporre quest'ultimo come credibile sede della raccolta ma particolarmente intrigante è l'intera sua ipotesi espositiva:

> «il Palazzo medesimo, rispettato totalmente nella sua struttura [viene] adibito a Museo dell'evo moderno, allogandovi assieme alla Galleria di quadri ed a tutte le altre raccolte moderne malamente ospitate nel Museo Nazionale, fondamentalmente archeologico, e qual e là disperse, anche la raccolta Martina. Si sarebbe così reso organico il Museo archeologico; si sarebbe dato respiro alla Biblioteca Nazionale che per ragioni storiche, scientifiche ed artistiche mai avrebbe dovuta abbandonare la originaria sede; si sarebbe bene ordinata la Galleria di quadri che, non essendo i locali adatti, ha già subiti cinque ordinamenti ed ora ne subisce un sesto; e si sarebbero così costituiti in maniera magnifica, ai due capi della più nobile via di Napoli, due grandi Musei, l'uno dell'evo antico, l'altro dell'evo moderno»[132].

Mi sembra davvero riduttivo pensare a Giovene come a un appaltatore opportunista. La sua proposta di nuova collocazione delle grandi raccolte dinastiche di età moderna e degli oggetti d'arte applicata ad esse cronologicamente affini avvicina la sua ipotesi alle coeve riorganizzazioni europee dei grandi musei statali; al rinnovato interesse primonovecentesco per il rapporto arte-industria come strumento utile al benessere economico della città, all'idea del museo-contenitore di prestigio che finisce per avere un ruolo determinante anche nella riorganizzazione dello spazio urbano (il grande sistema espositivo napoletano lungo l'asse di via Toledo). Si scontra però con la decisa intenzione di Benedetto Croce di offrire una nuova sede alla Biblioteca nazionale e con la ferma volontà di Vittorio Spinazzola (allora Soprintendente aggiunto per i monumenti e le gallerie e Direttore del Nazionale) di non perdere la pur difficile compresenza di arte antica e moderna nel Palazzo degli Studi.

Croce, inizialmente, sembra abbastanza convinto dal progetto di Giovene e accetta la proposta di sistemazione «del Museo Martina e del mobilio» in alcune sale del Palazzo Reale. Dopo una visita a Napoli con l'allora Sottosegretario di Stato per le antichità e belle arti, Giovanni Rosadi, il Ministro scrive a Giovanni Giolitti, presidente del Consiglio, di aver visitato i Palazzi Reali di Napoli, di «aver sentito il parere delle persone competenti» e di esser giunto a nuove conclusioni:

> «Bisogna modificare i decreti di assegnazione dei beni della Corona nella Provincia di Napoli nei seguenti sensi:
>
> a) La parte del Palazzo Reale di Napoli che abbraccia il lato sud est dell'edificio nel primo e nel secondo piano, abitata dai Re passati e da S.M. il re Vittorio Emanuele III, sarà conservata nello stato attuale, ed avrà il suo ingresso dal portone centrale e da più scale. Resterà come monumento storico, e potrà essere visitata con opportune norme.
>
> b) la parte comprendente il grande appartamento di rappresentanza, che occupa tutto il lato occidentale e meridionale dell'edifico (sala degli affreschi, degli arazzi, degli

ambasciatori, del trono, del teatrino, la Pinacoteca, le sale minori adiacenti) accoglierà la collezione di Sangro ed altre di arte applicata all'industria e costituirà un nuovo museo in dipendenza di quello degli studi.

Avrà ingresso dal lato di San Ferdinando;

a) la parte corrispondente a tutta l'ala a nord e ad est per tutta l'altezza dell'edificio dal piano terreno al tetto (pianterreno, ammezzato, primo e secondo piano e locali minori) sarà sede della Biblioteca nazionale di Napoli, che accoglierà anche la San Giacomo e altre Biblioteche minori dello Stato ed eventualmente anche di altri Enti, in base a speciali convenzioni. La sua entrata sarà da via San Ferdinando per un viale che condurrà direttamente alla grande scala d'accesso». Il Palazzo di Capodimonte, inizialmente pensato come museo d'arte e industria, torna ad essere «qual è museo della storia ed arte napoletana dal secolo XIX»[133].

La soluzione crociana intende dare una risposta ai molteplici problemi emersi.

«Con la ripartizione stabilita – continua nella lettera – non sarà toccato l'appartamento reale, che potrà essere perciò abitato da S.M. il Re, quando si recherà a Napoli. Si risolve per secoli e secoli la grave questione della Biblioteca nazionale di Napoli che ha bisogno di nuova sede (vi sono già molti progetti in proposito), la quale ora, se si dovesse costruire, costerebbe per lo meno venticinque milioni; laddove col trasporto alla reggia la spesa è minima, ossia di solo adattamento di scaffali e trasporto di libri. Si risolve al tempo stesso la questione dell'ampliamento del Museo degli studi, che si accrescerà di tutte le sale che diverranno libere pel trasferimento della Biblioteca; Si colloca la magnifica collezione Di Sangro (del valore di circa venticinque milioni) che ancora è presso gli eredi per mancanza di una sede, e si crea il nucleo di un museo di arte applicata all'industria.

Per Capodimonte, si dà alla città un parco da passeggio, e, non invadendosi gli appartamenti occupati dai Duchi d'Aosta, si riserva al Ministero dell'Istruzione uno spazio che potrà in seguito adibirsi ai nuovi bisogni che saranno per sorgere in Napoli di scuole artistiche e di altri istituti di cultura [...] In ultimo è da considerare che il sottoscritto, con questa ripartizione da lui proposta, ha lasciato a Napoli *tutti contenti,* e ha messo termine alle polemiche che si agitavano sui giornali. Alle notizie che sono trapelate delle nuove assegnazioni, le polemiche dei giorni precedenti si sono mutate in lode pel governo.

Ma perché il Palazzo Reale di Napoli rimanga tutto degli Istituti artistici e letterari di Napoli, ed eventualmente possa servire ad abitazione di Re, è assolutamente necessario che venga lievemente modificato anche l'altro decreto, concernente l'assegnazione all'Opera dei Combattenti per rimediare a un grave sconcio, che è l'assegnazione alla detta Opera del maneggio e del piccolo edificio accanto.

Da questa assegnazione, per la quale sarebbe introdotto nel recinto del Palazzo Reale, proprio nella parte prossima ai cavalli di bronzo, non si sa quale istituto di diversa natura, nascerebbero certo gravi inconvenienti nel futuro e, ad ogni modo sin d'ora si turberebbe l'omogeneità dell'assegnazione fatta di tutto il rimanente, che è la massima

parte. Inoltre si toglierebbe all'appartamento reale quella tranquillità di visuale, che è bene serbare per l'eventuale dimora che S.M. il Re voglia fare a Napoli.»[134]

La lettera a Gentile sarà, di fatto, il testo del successivo decreto di modifica delle assegnazioni dei beni napoletani (27ottobre 1920)[135] che individua nel Palazzo Reale la sede per la raccolta del Duca di Martina e per il Museo del Mobilio. Su questa decisione, però, mostra diverse perplessità un giornalista de «Il Mezzogiorno», Gennaro de Monaco, poco convinto dell'esposizione di "cocci" nella casa del Re. La risposta di Giovene, pubblicata sullo stesso giornale, offre ulteriori ed utili spunti di riflessione.

«Sono io – scrive – quel taluno che propose di comporre nella Reggia la raccolta Martina e chiese insieme, a gran voce [...] che non fosse profanata la Reggia medesima e che non ne fosse allontanato un mobile solo».

Ribadendo la necessità di esporre la raccolta al grande pubblico unendola alla preesistenti raccolte nella casa del re, Giovene sottolinea inoltre:

«e forse gli antichi smalti, i ferri battuti, gli avori intagliati del 14. e 15. secolo rievocheranno, nella sua mente, gli splendori delle Corti angioine e aragonesi ed i cofani intagliati le superbe maioliche della rinascenza le ricorderanno Carlo V nel palazzo Vecchio e le squisite porcellane di Capodimonte ed i vasi rarissimi di Augustus Rex le diranno di Carlo III e della sua consorte Maria Amalia Walburgo che, portando nel suo corredo le porcellane di Sassonia, accese di amore l'animo del Re per l'Arte gentile e nobile delle porcellane medesime.
Ed i vasi preziosissimi della Cina, ambizione ardente di tutti i sovrani nel settecento, non le sembreranno degno ornamento della regalità: e la coppa in forma di seno, fabbricata a Sévres per Maria Antonietta di Francia non le ricorderà fasti e sventure regali: e la boccetta che modellò Tagliolini per Maria Carolina non le dirà le dolcezze e gli intrighi, le perfidie e le calde amicizie di quella Regina, non le parlerà, con altre mille opere suggestive di Ferdinando IV e dei suoi amori, di Nelson e di lady Hamilton, non le svelerà tante e tante pagine della nostra Storia?»[136].

La risposta del giornalista, affannosa nel tentativo di giustificare come termine tecnico non dispregiativo l'utilizzo del termine "coccio", è molto chiara nel precisare quel che sono, secondo lui, le ragioni dell'inopportunità della sistemazione della raccolta in Palazzo Reale:

«La collezione Martina – scrive – per quanto cospicua, per quanto importante, non potrà occuparne che qualcuna (fa riferimento alle grandi sale del palazzo nda)due o tre appena. E ne resterà come assorbita, ingoiata dall'ambiente. Siete stato certo nella Biblioteca vaticana. Sapreste dirmi, di grazia, quale importanza hanno i magnifici vasi cinesi, donati a Pio IX dall'Imperatore, nella vastità dell'ambiente? [...] Soltanto, forse, la formidabile importanza di tutto il Museo nostro nazionale varrebbe a dominare la maestà del luogo ed a soggiogarla. Ma Vittorio Spinazzola, intervistato, ha scritto sul

> Giornale d'Italia che il passaggio non è possibile, non fosse altro che per i molti milioni necessari. Mi dica un po' signor Duca, Il Museo Filangieri, per quanto interessante, eccede le proporzioni di un museo privato, di uno dei così detti musei di famiglia? Ebbene lo tolga dall'adeguata cornice della sua sede attuale, lo sparga nella reggia nostra e poi mi insegni come fare per trovarlo!». La riflessione si sposta quindi dal valore dei singoli oggetti al rapporto tra contenuto e contenitore: la raccolta Duca di Martina necessita di «una sede adeguata e proporzionata all'importanza della collezione che ne faccia risaltare la bellezza e che non la distrugga con la vastità smisurata delle sue linee. E su quella sede si scriva pure in segno di onore Museo dei Sangro, il che mi pare almeno, non potrebbe mai scriversi sotto i sei stemmi marmorei dei Borboni e dei Savoia, che ornano il portone principale di quella che fu la Reggia di Napoli, tra otto statue di sovrani e mille anni di monarchia»[137].

Giovene, che non vuol "rimpicciolire" il dibattito «a una disquisizione etimologica sui "cocci"», anticipa, come si diceva sopra, la ragione delle scelte allestitive che farà per i musei Correale e Duca di Martina:

> «Ella pensa che il Museo Filangieri, invero modesto in confronto colla raccolta Martina, assai perderebbe se trasportato dall'attuale sede nella Reggia: a me pare, invece, che le porcellane di Capodimonte e di Napoli, meglio che nel severo palazzo quattrocentesco [...] troverebbero adatti sfondi nella sala ove danzavano il minuetto i cortigiani di Carlo II [...] Ella teme che la raccolta Martina possa perdersi negli ambienti maestosi della Reggia, io, invece se dovessi creare i saloni per essa la più nobile delle sale penserei alla Reggia medesima e sognerei le pareti rivestite di damaschi di S. Leucio e di arazzi luminosi di Duranti, le volte affrescate da de Mura e da Corenzio e le scale decorate da Tito Angelini e i lampadari dorati sfavillanti di mille luci»[138].

Il Museo di Giovene, almeno quello che sogna di realizzare a Palazzo Reale non è più semplicemente il luogo di studio e di apprezzamento del singolo oggetto ma è un ambiente evocativo, un racconto storico che nasce dalla fusione della memoria dei luoghi e delle cose. Non è l'allestimento/restauro alla Viollet Le Duc (il riferimento al Filangieri è illuminante al riguardo) ma il tentativo di adeguare alla "forma forte dei luoghi" i materiali in essi esposti. Si spiega, anche in questo senso, il suo progetto più ampio di trasportare a Palazzo Reale tutto il materiale "moderno" conservato nel museo nazionale che, probabilmente, gli avrebbe consentito di allestire la storia dei re e la storia dell'arte nell'ambito dello stesso contenitore. Rispetto al filosofo (Croce) ed al funzionario di Stato archeologo e storico dell'arte (Spinazzola), Giovene individua un'altra strada per esporre e comunicare l'arte. Non ha ambizioni da teorico, non effettua – almeno in questa fase – ricerche archivistiche/documentarie né punta all'approccio filologico. Il suo legame con gli oggetti nasce dalla passione collezionistica che lo porta all'esercizio della connoisseurship e al ricorso alla "contestualità" per inquadrare le vicende storico-artistiche. Non è stato possibile ottenere un inventario della sua pur ricca biblioteca[139]ma non escluderei

che i riferimenti culturali di Giovene seguissero una strada molto diversa da quella crociana passando per la cultura e la saggistica dell'ottocento che va da Anton Springer, Henry Thode, Carl Justi, e Gottfried Semper cui si collegheranno anche studiosi, come ad esempio Francesco Malaguzzi Valeri, che non pochi punti di contatto mostra con Giovene[140]. In opposizione all'idealismo di matrice hegeliana, Giovene guarda a quanti intendono l'arte come documento rappresentativo della cultura, dei costumi e dalla vita di un determinato tempo e popolo, fanno ricorso ai fatti e alla storia della società e al contesto culturale per spiegare le manifestazioni dello stile, considerano la produzione artistica in termini di evoluzione storica, inserita nel contesto più generale dei fenomeni culturali e allargano la considerazione documentaria degli artisti al cosiddetto milieu: ai costumi, alla vita religiosa, al quadro sociale (Müntz). Da questa impostazione deriveranno, com'è noto, non poche ricadute in termini di recupero del valore delle arti applicate e comunque un'attenzione ai fatti culturali che fanno da introduzione-quadro alla storia culturale vista come cornice delle vicende dell'arte e degli artisti[141]. Il suo progetto espositivo mira a questo e si collega anche alla ferma convinzione che la storia dell'arte e degli artisti vada sempre collegata al territorio e ritiene indispensabile la valorizzazione fra le arti, di quelle applicate o industriali, degli oggetti e delle tecniche artigianali e l'importanza della loro conservazione nel museo in cui tutti gli oggetti d'arte sono documenti preziosi. Merita di essere ricordato, inoltre, che in Italia come in Europa a questa impostazione teorica della storia dell'arte fece sempre seguito la consapevolezza della necessità della diffusione e della divulgazione del sapere e delle realizzazioni artistiche ad un pubblico sempre più allargato.

Si tornerà anche in seguito su queste tematiche, guardando ai percorsi museali che Giovene poté, di fatto, realizzare ma questo affondo su proposte espositive mai realizzate può contribuire ad aggiungere nuove e insondate sfumature alla vicenda di Palazzo Reale. Al di là delle polemiche sulla Biennale del 1921, delle rivendicazioni di casta degli artisti, dell'ostruzionismo della Soprintendenza napoletana non posso escludere che, nonostante l'apparente disponibilità al progetto del Museo del mobilio e Museo Martina, sia stata determinante, ai fini della scelta, la profonda diversità di vedute tra Croce e Giovene. Sebbene Croce, in questi anni, stesse – rispetto al 1904 – in qualche modo sdoganando le arti applicate dalla loro presunta inferiorità resta comunque aperto per lui il problema dell'utile e della tecnica nell'arte. È invece sostanziale per Giovene e per la *mission* dei suoi musei, soprattutto quello del Mobilio. Egli è, evidentemente, molto più vicino alla funzione sociopolitica dell'arte decorativa per l'industria italiana, funzione che porterà Gentile, nel 1928, all'inaugurazione a Faenza del primo corso interuniversitario di storia della ceramica nel museo che Corrado Ricci aveva fondato, nel 1913, con lo scopo non solo della conservazione di esempi antichi, ma anche della promozione di nuovi manufatti per l'avvenire dell'arte italiana[142]. Abbandonata la Biennale e Palazzo Reale, Giovene rivolgerà tutte le sue attenzioni al Museo Correale e alla Villa Floridiana.

Note

[1] Segnalo soprattutto F. Lanza (a cura di), *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, Feltre 2003; Dalai Emiliani M., *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in *Carlo Scarpa a Castelvecchio, catalogo della mostra (Verona, 10 luglio - 30 novembre 1982)*, a cura di L. Magagnato, Milano 1982, pp. 149-170; Ead. (2008), *"Faut-il Brûler le Louvre?". Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane,* in *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia. Il sapere mostrare di Carlo Scarpa,* Venezia 2008, pp. 13-52; P. Dragoni, *Accessible à tous: la rivista «Museion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento,* ne «Il capitale culturale», 11, 2015, pp. 149-221.Sono utili riferimenti al dibattito sul museo del primo Novecento: Bennett T., *Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London 1995; Cazzato V., *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma 2001; Catalano M.I., (a cura di), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma 2014; Catalano M.I., Cecchini S., *L'aura dei materiali: "Le Arti" tra mostre e restauri (1938-1943)*, in N. Barrella - R. Cioffi (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Napoli 2013, pp. 331-358; Basso Peressut L., *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn,* Milano 2005; Poncelet F., *Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres*, «CeROArt», n. 2., 2008. G. Pinna, *I musei nelle dittature: Germania, Italia, Spagna,* in «Nuova Museologia», n. 21, 2009 pp. 2-33.

[2] Faccio riferimento agli studi americani del primissimo Novecento e, per l'Europa, all'istituzione dell'OIM (1926) ed alla nascita della rivista «Museion» (1927). Su queste tematiche cfr. Ducci A., *"Mouseion", una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, «Annali di critica d'arte», n. 1, 2005, pp. 287-314 e P. Dragoni, *Accessible à tous…* cit.

[3] Napoli vantava alcune delle più importanti istituzioni museali italiane esito della statalizzazione delle grandi raccolte borboniche, dell'accorta e innovativa politica culturale di Giuseppe Fiorelli e dell'intelligente iniziativa di singoli collezionisti. Quasi tutte, dal Museo Nazionale a Capodimonte, subiscono, nel corso del primo Novecento, ampie trasformazioni che meritano di essere approfondite. Su questi musei rimando, anche per i riferimenti bibliografici, a N.Barrella, *L'evoluzione dei musei di Napoli e Caserta: storia di un'apparente trasformazione*, in N. Barrella-L.Solima, *Musei da svelare,* Napoli, 2011, pp. 17-70.

[4] Di Carlo Giovene, dopo la sua morte, si ricorderà solo Gino Doria nel volume monografico dedicato al Museo Duca di Martina. Nelle più recenti riflessioni sul museo sorrentino o su quello vomerese, Carlo Giovene è solo un nome non sempre ricordato. Cfr. G. Doria, *La Floridiana. La Villa, il Museo*, Cava dei Tirreni 1965.

[5] Nessuno dei testi canonici sul Risanamento e sull'ampliamento otto-noventesco della città di Napoli fa riferimento a Carlo Giovene. Solo scritti più recenti citano sue proposte d'intervento sulla città (cfr. F. Mangone, *Chiaja, Monte Echia e Santa Lucia. La Napoli Mancata in un secolo di progetti urbanistici 1860-1958*, Napoli 2009, p. 75) ed alcune sue costruzioni vomeresi (F. Castanò- O. Cirillo, *La Napolialta. Vomero Antignano Arenella da villaggi a quartieri,* Napoli 2015).

[6] Desidero ringraziare di cuore Lorenzo Giovene di Girasole, figlio di Andrea, e suo cugino Roberto Giovene di Girasole. È stata la loro grande disponibilità, la generosità nel mettermi a disposizione documenti, disegni e altre memorie familiari a rendere possibile, oltre che immensamente piacevole, questo studio.

[7] Farò in seguito riferimento al contributo di Marinetta Picone Petrusa in Ead. (a cura di), *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione*, Milano 1986 e a quello di Annalisa Porzio, in Ead. (a cura di), *L'inventario della Regina Margherita di Savoia. Dipinti tra Ottocento e Novecento a Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 2004.

[8] Di Carlo Giovene ingegnere e architetto segnalerò, nel mio studio, solo alcuni aspetti utili a ricostruirne la biografia, il gusto e i rapporti intercorsi con alcune delle maggiori personalità del tempo. Allego però al presente capitolo le foto e i disegni da me recuperati nel corso di questa ricerca sperando che altri vogliano valutare una produzione architettonica assolutamente inedita e meritevole di approfondimenti.

[9] Faccio riferimento all'intervento di G. C. Sciolla per il Convegno su Maria Accascina del 2006. In quell'occasione, proprio guardando agli anni Venti-Trenta del Novecento, lo studioso lamentò la «mancanza di un disegno storiografico complessivo che spieghi le ragioni culturali della riscoperta nel nostro paese, iniziata nell'ultimo Ottocento, e quali sviluppi e momenti nodali abbia avuto successivamente, nei decenni che toccano il primo Novecento, il periodo compreso tra le due guerre mondiali e lungo il corso del tempo e quali motivazioni e significati abbiano determinato l'esplorazione nei più diversi settori delle antiche arti un tempo definite "minori", o "applicate" o "preziose"» e la contestuale carenza – e dunque la necessità – di «una mappatura capillare sia degli studi, che una radiografia-atlante delle collezioni e dei nuclei museografici più rilevanti a livello regionale, finalizzati alla conoscenza ed alla migliore

conservazione di questi oggetti straordinari», G.C. Sciolla, *La riscoperta della arti decorative in Italia nella prima metà del Novecento. Brevi considerazioni,* in M.C. di Natale (a cura di), *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale,* Caltanissetta 2007, pp. 51-58.

10 Per la bibliografia sui due musei si rimanda ai capitoli seguenti.

11 Nato a Napoli nel 1904, Andrea Giovene (1904-1975)è stato giornalista, traduttore, poeta. Per alcune note biografiche e per la sua produzione letteraria rimando all'introduzione di Emanuele Trevi in A. Giovene, *L'Autobiografia di Giuliano di Sansevero*, Roma 2012, pp. 5-17.

12 Pubblicata la prima volta nel 1965 a spese di Andrea Giovene, *L'Autobiografia di Giuliano di Sansevero* divenne un vero e proprio caso letterario soprattutto per il successo che l'opera ottenne al di là dei confini nazionali e che portò lo scrittore finlandese Edvard Gummerus a suggerire la candidatura di Giovene per il Nobel. Il romanzo, pubblicato nuovamente dalla Rizzoli nel 1966, venne ampiamente tradotto e diffuso soprattutto negli anni settanta. Dopo questo notevole successo editoriale, il romanzo cadde nell'oblio. È stato nuovamente edito nel 2012 anno in cui, presentando il libro a Napoli, Roberto Giovene di Girasole sottolineò, acutamente, l'importanza del romanzo l'importanza del romanzo per l'interpretazione dei principali avvenimenti storici del Novecento europeo. È da questa edizione già citata (in seguito indicata semplicemente come *Autobiografia*) che sono tratti i brani riportati presenti nel testo.

13 La citazione è tratta da una breve introduzione di Mario Giovene di Girasole al saggio di D.Stiaffini, *La raccolta vitrea dei duchi Giovene di Girasole. Una singolare memoria 'ab antiquo' di collezionismo dell'Ottocento*, in «Science and tecnology for cultural heritage», n.19, 1/2, 2010, pp. 99-115. Il saggio della Stiaffini riprende un precedente articolo del 1999 (Ead, *Il Duca Carlo Giovene di Girasole e i vetri della sua collezione*, in *Il vetro fra antico e moderno. Le più recenti scoperte archeologiche. Un secolo di produzione e designer del vetro italiano (1897-1997),* Atti della giornata Nazionale di Studio del Comitato Nazionale Italiano dell'A.I.H.V, Milano 31 ottobre 1997, a cura di D. Ferrari, G. Meconcelli, Milano, 1999, p. 77-80) ma, interessata prevalentemente allo studio dei materiali, la studiosa non ha ritenuto opportuno andare al di là di generiche indicazioni sulla famiglia Giovene e sul collezionismo di Carlo. Finalizzato alla schedatura dei 39 esemplari in vetro conservati a Roma da Mario Giovene, il saggio si sofferma sulle caratteristiche dei vetri che, anche grazie al supporto di analisi di laboratorio, vengono ritenuti copie ottocentesche di vetri romani. La Stiaffini considera questa collezione un errore di valutazione del collezionista. Credo invece, ma approfondirò questo aspetto più avanti, che Carlo fosse assolutamente consapevole della non autenticità dei pezzi e che la raccolta fosse legata ad altri interessi del nostro. Sulla storia della famiglia cfr. C.Nardi, *Della famiglia Giovene de' Duchi di Girasole. Ragguaglio storico-genealogico,* Lucca, 1736.

14 Il palazzo Giovene di Girasole sorge in via Cisterna dell'Olio 44. È ipotizzabile che il nucleo originario dell'edificio sia identificabile con una delle prima costruzioni innalzate alla metà del Cinquecento alle spalle del lago del Gesù Nuovo, in una zona dalle rinnovate valenze residenziali, dopo l'ampliamento delle mura di città voluto da don Pedro di Toledo ampliò a partire dal 1537 e la realizzazione, dal 1588, dei vicini depositi degli Olii Pubblici (cfr. G. Pignatelli, *Napoli fra il disfar delle mura e l'innalzamento del Muro Finanziere*, Firenze 2006, p. 117). Il palazzo, di proprietà del Monte dei Poveri Vergognosi, fu rilevato in enfiteusi nel 1753 da Vespasiano Giovene di Girasole, duca di Balvano, che apportò numerose modifiche alla struttura originaria facendo realizzare la scenografica scala aperta tra i due cortili, di gusto tipicamente sanfeliciana e il bel portale bugnato in piperno. L'edificio, abbandonato dai Giovene nel 1817, entrò nel 1834 fra i beni della Casa Santa degli Incurabili. Tra il 1925 al 1929, l'Ente Autonomo Volturno acquistò l'intero stabile per adibirlo a propria sede di rappresentanza sotto la direzione all'ingegnere Rodolfo Stoelcker.

15 Tali scuole "dopo un corso di tre anni, al quale erano ammessi gli studenti muniti di licenza Fisico-Matematica e di certificati di diligenza ai corsi di Mineralogia, Geologia, Disegno di ornato ed Architettura, superati i prescritti esami, potevano conferire il diploma d'Ingegnere civile, o quello di Architetto"; in particolare per quest'ultimo vigeva l'obbligo di seguire gli studi delle classi di architettura presso le locali Accademie di Belle Arti. In pratica, a partire dal 1876 nella Scuola furono stabiliti due corsi quinquennali, l'uno per ingegneri, l'altro per architetti, quest'ultimo consistente in un triennio più 'leggero' sotto il profilo delle materie scientifiche. Sussisteva inoltre l'antica rivalità tra la Scuola e l'Istituto di Belle Arti, destinata ad accrescersi nel Novecento; comunque, fino a tutta l'età fascista, nella pratica professionale gli ingegneri saranno quasi in tutto protagonisti della vicenda architettonica e urbanistica. Anche in altri ambiti, come quelli dell'elettrotecnica, dell'aeronautica o della meccanica, il contributo degli ingegneri napoletani non tarderà a farsi conoscere ben al di là dei confini italiani. Su questi argomenti rimando agli studi di Alfredo Buccaro (*L'insegnamento dell'architettura tecnica nella Regia scuola d'ingegneria di Napoli*, in Mazzi G.- Zucconi G., *Daniele Donghi. I molti aspetti di un ingegnere totale,* Venezia 2006, pp. 219-234; e *Architettura e ingegneria alla svolta dell'Unità: l'ambiente italiano e l'esempio del Mezzogiorno*, in Buccaro A.- D'Agostino S. -Rispoli F., *Abitare e costruire*

dall'età preunitaria ai nostri giorni, Napoli 2013, pp. 7-21) e al volume di F. Mangone e R. Telese, *L'insegnamento dell'architettura a Napoli 1802-1941*, Benevento 2001.

16 *Autobiografia,* pp. 31-32.

17 Queste informazioni sono contenute in un documento dattiloscritto senza data e senza indicazione di luogo conservato presso l'Archivio Privato Giovene. Il documento venne sicuramente redatto da Carlo Giovene, probabilmente sul finire degli anni '20 quando il nostro, afflitto da problemi economici, cercherà di ottenere una stabilità economica grazie ad incarichi governativi. Appare, infatti, come una sorta di *curriculum vitae* a cui Giovene allega alcuni documenti che sono però conservati parzialmente. In seguito sarà citato come *Curriculum Giovene.*

18 *Autobiografia,* pp. 37-38.

19 *Autobiografia*, pp. 40-41.

20 G. Aliberti, *Ambiente e società nell'Ottocento meridionale*, Roma 1974, p. 109.

21 Per la storia delle leggi speciali per Napoli, cfr. il fondamentale studio di G. Russo, *Il Risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*, Napoli 1960 nonché F. Isabella, *Vecchie e nuove leggi speciali*, in *Napoli dopo un secolo*, Napoli 1961. Si vedano, inoltre, G. Alisio, *Napoli e il Risanamento edilizio*, Napoli 1980, B. PETRELLA, *Napoli. Le fonti per un secolo di urbanistica*, Napoli 1990 e A. della Gatta (a cura di) *Gli strumenti urbanistici e i Regolamenti edilizi a Napoli. 1838-1950*, Napoli 1995.

22 Sull'Opificio Spano e sulla qualità dei suoi strumenti di precisione che ottennero ampio successo in tutta Europa tra il 1836 ed il 1905, cfr. A.Coppola, *L'Opificio Meccanico Spano in Napoli*, in Di Lorenzo P. - Iacono M.R., *Museo "Michelangelo". Gli strumenti e i modelli per la topografia: tradizione, innovazione, didattica*, Caserta 2004, pp. 25-27.

23 *Curriculum Giovene*, cit.

24 Cita, ad esempio, un suo progetto per la costruzione nel 1909 di una risina per il trasporto del legno "che per la sua importanza e la sua completezza destò la sorprese dei tecnici tedeschi che ebbero ad esaminarlo".

25 A. Gambardella, *Un architetto tra utopia e realtà*, in A. Gambardella - C. De Falco, *Avena Architetto*, Napoli 1991, p. 26.

26 Imprenditore romano, premiato nel 1909 per un congegno a motore in grado di utilizzare il moto del vento, dell'acqua per produrre energia e ricordato come uno dei pionieri italiani dell'energia alternativa, Ludovico Martinoli fu oggetto di un vivace dibattito parlamentare promosso da Imbriani che sottolineò l'inadeguatezza del suo incarico di ingegnere capo presso la Società pel Risanamento di Napoli per evidente conflitto d'interessi. «E lo dico perché voglio dire la verità – si legge negli atti parlamentari- e nulla celo; questo signor Martinoli ha la proprietà di una fornace, ed ha dato l'obbligo a tutti gli appaltatori di comperare i mattoni alla sua fornace». Cfr. Atti parlamentari, Legislatura XVI-4° sessione- Discussioni- Tornata del 29 marzo 1890.

27 Un'attenta ricerca tra i fondi archivisti della Società per il Risanamento consentirebbe, molto probabilmente, maggiore chiarezza sul ruolo di Carlo Giovene ma esula dai fini di questo studio un'approfondita disamina sull'ingegnere/architetto. I documenti e le immagini allegate al presente volume potranno forse servire a quanti, da tempo, studiano l'architettura napoletana di fine Ottocento per eventuali aggiunte ed approfondimenti.

28 *Curriculum Giovene, p. 2.*

29 *Curriculum Giovene*, p. 3.

30 G. Russo, *Il Risanamento…* cit., p. 286.

31 *Autobiografia*, p. 40.

32 *Curriculum Giovene*, p. 3.

33 C. Giovene, F. Fonseca, *Relazione di accompagnamento al bozzetto per il Concorso per il monumento a Garibaldi nella piazza della stazione ferroviaria in Napoli. Motto "Sursum",* Napoli 30 novembre 1899.

34 Il bozzetto è pubblicato in copertina e l'articolo è firmato da Gennaro Pepe. Val la pena di ricordare che la rivista, nata nel 1900, registrò sistematicamente tutti gli aspetti tecnici del processo di industrializzazione delle città di Napoli e che Gennaro Pepe viene considerato il più autorevole critico napoletano dell'epoca. Cfr. R. Parisi, *verso una città salubre. Lo spazio produttivo a Napoli tra storia e progetto*, in «Meridiana», n. 42, 2001 pp. 53-74 e A. Gambardella, *Un architetto tra utopia e realtà*, in A.Gambardella- C. de Falco, *Avena architetto*, Electa Napoli, Napoli 1991, p. 27.

35 Ivi, p. 3.

36 Sull'esposizione del 1902 si veda soprattutto il testo a cura di R. Bossaglia - E.Godoli - M. Rosci, *Torino 1902: le arti decorative del nuovo secolo*, Milano 1994. Utilissimo, soprattutto per la documentazione disponibile, il sito del Comune di Torino *www.comune.torino.it/cultura/biblioteche/ricerche_cataloghi/pdf/bibliografie/esposizioni.pdf.* La citazione nel testo è tratta da *Esposizione internazionale di arte decorativa moderna. Catalogo generale ufficiale*, Torino 1902, p. 137.

37 *Curriculum Giovene*, p. 4.

[38] Nato a Napoli nel 1848 e morto nel 1913, Giovanni Tesorone è stato, come Direttore Tecnico delle officine ceramiche, tra i protagonisti del Museo Artistico industriale di Napoli e tra i maggiori studiosi di ceramica italiana. A lui si deve, ed è un dato non trascurabile per il presente studio, il passaggio nel XX secolo della riflessione e della battaglia ottocentesca sulle arti utili nell'ottica dell'applicazione pratica delle arti nella vita quotidiana. Assiduo collaboratore della rivista di Camillo Boito, «Arte italiana Decorativa e Industriale», Tesorone fu tra i promotori del Comitato per l'arte pubblica a Napoli e componente della Commissione reale per la selezione dei partecipanti all'Esposizione Universale di Parigi del 1900. Studiato da Edoardo Alamaro e da Gaia Salvatori proprio in relazione alle vicende dell'istituto museale citato, meriterebbe ricerche più approfondite in grado di far emergere la poliedricità della figura e il suo ruolo di collezionista ed esperto di arti applicate. E. Alamaro*, Il sogno del principe. Il museo artistico Industriale di Napoli: la ceramica tra Otto e Novecento,* Firenze 1984*;* Id*. Il sogno del principe: la querelle Palizzi-Tesorone. Sull'idealmente nobile e praticamente utile nella produzione delle scuole-officine del Museo Artistico industriale di Napoli,* in «Faenza» a. 70, nn. 5-6 (1984)pp. 557-572; Id. *Il ritorno del principe. Aspetti ed oggetti nelle foto delle scuola officine del museo artistico industriale di Napoli (1885-1924),* Napoli 1990; G. Salvatori, *Il "Museo-Scuola-Officina" nel dibattito tra arte e industria nelle testimonianze di Giovanni Tesorone ed Enrico Taverna (1877-1912*), in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di V. Terraroli, F. Varallo e L. Fanti, Milano 2000, pp. 95-112 e Ead., *Le arti applicate a Napoli dal Museo Artistico Industriale (1882) alla Mostra d'Oltremare (1940): tracce per una lettura integrata delle arti contemporanee*, in «OADI», n. 7 giugno 2013.

[39] Significativa, soprattutto per la riflessione sul possibile futuro del Museo Artistico Industriale di Napoli, la seguente relazione di Giovene nella Commissione Belle Arti ed industrie artistiche conservata presso l'archivio di famiglia e riecheggiante la nota polemica Palizzi – Tesorone che venne ripresa, proprio negli anni Venti, dall'allora direttore della scuola Lionello Balestrieri che guardava alla scuola in termini produttivi prospettando un tipo di lavoro semplificato più adatto alla produzione industriale: «La commissione Belle Arti e Industrie Artistiche ha divisi gli argomenti da trattare in tre distinti gruppi e cioè: 1° Scuole Artigiane e Museo Artistico Industriale, 2° Istruzione artistica Superiore e cioè Istituto di Belle Arti; Scuola di Architettura ed Accademia di Musica; 3° Esposizione d'arte pure ed applicata. Musei. Esposizioni. Circa il primo gruppo i Commissari si sono subito trovati d'accordo nel principio che debbano le scuole Artigiane, di istituzione Municipale, essere condotte a criteri più rispondenti a fini artistici, nel senso di poter esse formare ed educare il senso artistico e preparare a studii maggiori quelli che ne rilevassero le necessarie attitudini. E circa il Museo Industriale deve essere ricondotto esso agli ordinamenti della sua fondazione, salvo i perfezionamenti richiesti dal progresso dei tempi, nel senso che debba industrializzarsi, diventando produttore per proprio conto, venendosi così a costituire vere scuole di maestranze d'arte applicata e mettendo sul mercato prodotti da servire di esempio ed eccitare l'emulazione della industria privata». *Relazione della Commissione Belle Arti*, dattiloscritto, s.a., s.d. (ma 1928 ca.), Archivio Privato Giovene, cartella Carlo Giovene. Su queste tematiche e sulla ripresa degli anni Venti, cfr. L. Arbace, *Da Museo Artistico Industriale a Regio Istituto d'Arte: contraddizioni e modernità di un'istituzione di Regime,* in M. Picone Petrusa (a cura di), *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, Napoli 2000, pp. 85-93.

[40] *Curriculum Giovene*, p. 4.

[41] *Prima Esposizione internazionale di Arte decorativa Moderna. Mostra Vinicola Olearia Alimentare Macchine ed Attrezzi Enologici*, Torino, Leonardo Pugi Editore, a. XII 1902, n.15 pp. 12-14.

[42] *Exposition des arts decoratifs a Turin, M.Carlo Giovene Architecte a Naples*, in «L'Encyclopedie contemporaine», Parigi, 20 ottobre 1902.

[43] *Ibidem.*

[44] Gino Doria sarà il primo (e anche l'unico) a riconoscere, anni dopo la sua morte, il valore dell'attività di Giovene. «Interviene a questo punto (sta parlando della Floridiana *nda*), un'altra figura di gentiluomo napoletano, le cui benemerenze vanno qui ricordate: quella del Duca Carlo Giovene di Girasole (1866-1933), del quale è ancor vivo il ricordo in quanti lo conobbero nelle molteplici generose iniziative, nella caparbia tenacità di lavoro e persino nella nativa simpatica irruenza, che gli veniva direttamente dall'avolo Nicola, l'autoritario marito di quella Giulia Mudersbach così graziosamente ricordata nella *Reise* di Goethe. Architetto e costruttore, che spesso pagò di persona, come nel consolidamento di Montecassino dopo il terremoto di Avezzano (1913), appassionato raccoglitore ed esperto conoscitore dell'arte antica e moderna (come prova, fra l'altro, una sua monografia sul mobile napoletano del Settecento), egli riuscì a condurre brillantemente in porto, attraverso infiniti ostacoli ufficiali e ufficiosi, la prima Biennale d'arte della città di Napoli, aperta nel 1922 negli appartamenti del palazzo reale: prima e purtroppo unica perché da una parte l'ostile atteggiamento delle autorità, dall'altra le discordie intestine degli artisti, e fra esse la secolare indifferenza dei napoletani, impedirono che la nobile iniziativa si rinnovasse.

Esperto di museografia, sperimentata nelle sue personali collezioni del palazzo sul ponte di Chiaia (poi malauguratamente disperse in una grande vendita a Firenze), e perfezionata con l'ordinamento, insieme con il principe Stefano Colonna, del mirabile Museo Correale in Sorrento (a cui assicurò anche il lascito della vedova Correale, principessa Angelica de' Medici di Ottaiano), il duca Giovene sembrava, ed in effetti fu, la persona più indicata per la creazione del nuovo museo nel meraviglioso ambiente che gli era destinato. Per la esecuzione del testamento del conte de' Marsi, Carlo Giovene – come ci scrive da Londra il figlio Andrea- ricevette pieno mandato, oltre che dal Ministero, dalla contessa vedova e dagli altri eredi, fra cui la Duchessa Avati. Divise in quel grande patrimonio mobiliare ciò che poteva ritenersi di ragione privata dalle collezioni propriamente dette. Mancando, specialmente in principio, ragionevoli assegnazioni di mezzi, spese intensa, opera personale. Molte porcellane sono state trasportate in gruppi, senza imballo, dalla riviera di Chiaia al Vomero, nella Rolls Royce (la sola esistente allora in Napoli) della contessa de' Marsi, sulle ginocchia del duca e della figliuola Concezione, che allora lo assisteva. Le consegne vennero fatte dal fiduciario de' donatori de' Sangro al compianto Emilio Lavagnino, a ciò delegato dal soprintendente Chierici e si iniziò una prima sistemazione, più o meno corrispondente a quella attuale, delle insigni raccolte. A dirigere il nuovo museo fu destinata la dott. Elena Romano, che vi svolse per venti anni assidua e intelligente opera, e che collocata a riposo, ha raccomandato il suo nome a una sontuosa pubblicazione». G. Doria, *La Floridiana. La Villa, il Museo*, Cava de' Tirreni, 1965, p. 47. Il ricordo di Doria, sia pur per inciso, chiama in causa anche un'altra componente della famiglia Giovene: Giuliana di Murdesbach duchessa Giovene di Girasole; Letterata, filosofa e autrice di libri pedagogici la duchessa fu precettrice di Maria Luisa d'Austria. Celebrata da Goethe per la sua bellezza e la sua intelligenza, Giuliana, parte integrante della corte di Maria Carolina, conferma il ruolo di spicco che la famiglia Giovene ebbe nella Napoli dei Lumi.

45 Formatosi con Stanislao Lista e Tommaso Solari, Gaetano Chiaromonte (1872- 1962) si orientò «verso una produzione di facile *appeal* destinata alla committenza aristocratica ed altoborghese. «Impiegato fra gli anni dieci e gli anni trenta in una proficua attività di ritrattista ufficiale, non mancò di arricchire il suo ampio repertorio di alcune opere di gusto intimo che rivelano un'imprevista attenzione ai suggerimenti del Liberty, gioioso e sensuale». Cfr. A. Di Benedetto, *Scheda su Gaetano Chiaromonte*, in C. Pirovano e F. Tedeschi, *L'arte moderna. Protagonisti del primo Novecento e presenze regionali*, Milano 2012, pp. 309-310. Su Chiaromonte cfr. anche M. Romito, *Gaetano Chiaromonte*, Salerno 2005.

46 *Nota di Andrea Giovene per Gino Doria* datata 29 luglio 1965, Archivio Privato Giovene. In realtà dalla consultazione dei molteplici cataloghi dell'Esposizione del 1911 di Torino non emerge mai il nome di Carlo Giovene. È molto probabile che Andrea confonda l'esposizione del 1911 con quella del 1902 oppure fa riferimento a qualche altra esposizione cui non è possibile al momento risalire.

47 Cfr. www.archiviobottoni.polimi.it

48 Le informazioni sono tratte da M.Senese, *Vivere il moderno al tempo della rovina. Progetto per il riuso collettivo di Villa Muggia ad Imola,* tesi di laurea in architettura Rel. Andrea Ugolini, Università di Bologna, Scuola di Ingegneria e Architettura, a.a. 2012/2013.

49 *Prima Esposizione internazionale ...* cit.

50 R. De Fusco, *Napoli nel Novecento*, Electa Napoli, Napoli 1994, p. 11.

51 *Prima Esposizione internazionale ...*cit.

52 Nei due piani superiori in cui l'elemento floreale appare più che altro di rivestimento ad una successione di finestre quadrangolari al primo piano e ad un più leggiadro secondo piano con bifore inquadrate da pilastri ed una balconata leggermente aggettante che conserva la ringhiera in ferro originale stucchi raffiguranti volti femminili, decorazioni fitomorfe, festoni sulla facciata laterale una bella grata laterale.

53 Tra gli interventi di Giovene, da lui stesso elencati: l'attività svolta nel 1905 per il Comune di San Nicandro Garganico (progetti di scuole, macello, palazzo comunale, acquedotto, nuove strade ed altro); Palazzo Terranova a Palermo (1908), i due villini Mongelli al Vomero (1901-1911) tre palazzi al Rione Lemme sempre al Vomero. Di questi interventi si dà notizia anche nel «Corriere del Vomero e di Posillipo». Il settimanale, fondato da Edoardo Ceci nel 1908 con il preciso intento di contribuire alla formazione di un'identità autonoma del Vomero, dedicò diversi articoli agli edifici realizzati da Giovene. Tra questi, nel numero del 19 giugno 1912, un ampio scritto dedicato a Villa Carolina (Mongelli) ricorda che "ad integrare l'effetto decorativo, troppo sobrio, forse, esageratamente semplice, l'architetto Giovene ha voluto con mirabile intuito e genialità profonda trar partito da moderate note policrome con fregio di maioliche, eseguito su suoi disegni dal Museo Artistico Industriale di Napoli e dalla ditta Villeroy e Boch in Germania nelle quali con squisita arte e finto un volo di rondini e nei simili pannelli (anche splendidamente disegnati dal Giovene)". In *Le Bellezze del Vomero Nostro. Villa Carolina*, «Corriere del Vomero e di Posillipo», Napoli, a. V, n. 211, Domenica 16 giugno 1912. p. 1. Sempre nello stesso settimanale, sulla palazzina in via Lemme, cfr. n. 360 del 13 maggio 1917, p. 5. Per la storia dell'evoluzione del quartiere Vomero e per ulteriori indicazioni sul Rione Lemme cfr. F. Castanò, O.

Cirillo, *laNapolialta. Vomero Antignano Arenella da villaggi a quartieri*, cit. Al testo citato si rimanda anche per l'ampia bibliografia precedente.

[54] La citazione di Biagio Caranti è riportata da G. Pignatelli, *Biagio Caranti*, sub voce, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 19, Roma 1976, pp. 643-652.

[55] Il dibattito sui quotidiani a difesa dell' 'Avvenire del Vomero' è molto ben ricostruito nel volume già citato *la Napolialta* e in particolare nel capitolo curato da F. Castanò, *Il primo Novecento. Opere e piani nel primo quarto di secolo*, pp. 179-215.

[56] F. Castanò, *op. cit*., p. 186.

[57] «Corriere del Vomero e di Posillipo» del 16 giugno 1912 cit.

[58] Molto probabilmente è un errore di stampa per Clemente Arneri, artista piemontese attivo a Napoli e in provincia sin dai primi del novecento di cui parleremo anche in seguito. Cfr. S. Giusto, *Clemente Arneri e gli affreschi della Chiesa di Casavatore,* in «Rassegna storica dei comuni», vol. 24, a. 2010, Orta di Atella 2012, pp. 151-154.

[59] «Corriere del Vomero e di Posillipo» del 16 giugno 1912 cit.

[60] R. De Fusco, *Napoli nel Novecento*, cit., p 70.

[61] *Ibidem.*

[62] *Exposition des arts decoratifs a Turin,* cit.

[63] A proposito dell'attenzione di Carlo per il passato può essere utile ricordare quanto si legge in «Napoli Nobilissima» a proposito della Collezione preistorica del Museo di Napoli: "Ma un oggetto che merita speciale rilievo è un vasetto di bucchero lavorato al tornio, che è collocato sopra un tavolo al lato destro della finestra. Questo vasetto, rinvenuto dall'ing. Carlo Giovene nei lavori di consolidamento degli antichi edificii universitari alla profondità di 10 metri in mezzo al terreno di riporto, è una primizia delle antichità preistoriche della città di Napoli, e mostra che, istituendo apposite indagini, si potrebbero anche qui ottenere buoni risultati. Il vasetto risale forse aldi là del X secolo: ha la forma del vaso cinerario Villanova del tipo più arcaico, cioè la parte inferiore a ciotola e il labbro assai svasato, e presenta molta analogia con altri simili lavorati a mano e provenienti dalla necropoli cumana anteriore al sec. X. Forse appartiene a quello stabilimento o fattoria che fu impiantata dai Rodii nel sito dove poi sorse Palepoli". Riportato in *Notizie ed Osservazioni, La collezione preistorica del Museo di Napoli*, in «Napoli Nobilissima», vol XIV, a. 1905, fasc. I, p. 14.

[64] Il restauro dell'Abbazia impegnerà la ditta Giovene per quasi 14 anni dal febbraio 1915 al luglio 1928. Sul restauro dell'abbazia, una relazione dattiloscritta, senza data e senza firma ma databile alla fine degli anni venti e redatta quasi sicuramente dallo stesso Giovene, precisa: «A causa del terremoto 13 gennaio1915, la storica abazia di Montecassino subì danni gravissimi di carattere statico e artistico. Il Sovraintendente del tempo redasse una grave relazione che trasmise al Superiore Ministero; altra ne redasse il Giovene, per incarico di quell'Em. Abate. Era grandissimo il divario tra le due relazioni, sia nell'esame della vera entità dei danni, sia nelle proposte dei mezzi per ripararli, sia nella spesa che si riteneva necessaria. Una autorevole Commissione nominata dal Ministro, presieduta dallo Illustre Prof. Giovannoni, recatasi sul posto, riconobbe la esattezza della relazione del Giovene, e dettò analoghe norme per i restauri, i quali furono affidati con mandato fiduciario all'Abate, con la direzione del Giovene, che li ha sino ad ora condotti con pieno successo, malgrado le gravi difficoltà. L a spesa relativamente lieve è sempre rimasta nei limiti delle previsioni, avendo il Giovene rinunziato ad ogni compenso di qualsiasi natura». La gratuità del lavoro di Giovene sarà ribadita anche dall'Abate Diamare nel 1927. Ho citato questo testo anche per il riferimento a Giovannoni (con cui Giovene dovette intrattenere buoni rapporti confermati anche da un'affettuosa lettera del 1926) la cui teoria di "restauro scientifico", limitato a consolidare, ricomporre, mettere in luce le tracce rimaste del monumento, fu probabilmente condivisa dallo stesso Giovene. Giovannoni si occuperà dell'Abbazia nel 1929 con lo scritto *Rilievi ed opere architettoniche del Cinquecento a Montecassino*, in *Casinensia. Miscellanea di studi cassinesi*, Montecassino, 1929, pp. 305-335 e nel 1947 con il volume, *L'Abbazia di Montecassino,* edito a Firenze.

[65] *Autobiografia*, p. 75.

[66] *Autobiografia,* p. 82.

[67] È la via Nicotera dove effettivamente abitava Carlo Giovene.

[68] *Autobiografia*, p. 91.

[69] *Autobiografia*, pp. 37-38.

[70] È molto probabile che i Giovene, come moltissime altre famiglie aristocratiche, possedessero dipinti, sculture e oggetti d'antichità ma è altrettanto credibile che il crollo economico abbia poicomportato la dispersione del posseduto. Di un'antica collezione Giovene non dà alcuna notizia Carlo Nardi che curò il *Ragguaglio* già citato né ho trovato menzionato il nome della famiglia nei pur ampi e dettagliati studi di Gérard Labrot e di Italo Iasiello. Bernardo De Do-

minici, nella *Vita del Cav. F. Mattia Preti,* ricorda di aver visti due dipinti di Mattia Preti da D. Andrea Jovene (morto nel 1734), luogotenente della Reggia Camera e citato come uno dei più importanti personaggi della famiglia, "rappresentanti due istorie del Tasso, cioè Clorinda ferita in atto di esser battezzata, e Ismeno che col carro apparisce a Solimano. Possedeva ancora questo Ministro il bel quadro con Atlante, che sostiene il Mondo, la Fortuna e la Fama con altre figure, che alludevano alle glorie del Gran Luigi XIV, figurato in un Marte nel mezzo del quadro, in atto di sguainare la spada, col tempo allato, che gli offriva la Falce e l'Oriuolo a polvere, e nel volto del Marte si vedea il ritratto al vivo del mentovato Monarca: e perché allora, quando il Calabrese ebbe finito questo quadro, con intenzione di farne un dono a quel Sovrano, accadde rompersi la Guerra tra la Spagna, e la Francia, Il Cavaliere per non compromettere la sua Religione (poiché lo dipinse in Malta) che vive col Patrocinio della Spagna alla quale manda il tributo de' Falconi, vendè il quadro, che portato a Napoli venne nelle mani di Carlo della Torre; or costui vedendo di non poter esitarlo con quel ritratto, fece scioccamente mutare la figura di Marte, in quella d'una Flora dal celebre Luca Giordano, il quale tutto che s'ingegnasse d'imitare quella terribile maniera, non vi riuscì punto; laonde tardi si avvidero dell'errore, e che avrebbon potuto lasciar la figura di Marte, mutando solamente la somiglianza di Luigi, come da loro medesimi, e dal Celano fu avvertito. Il disegno originale di questa scancellata figura vien conservato nel nostro libro de' disegni de' valentuomini, con altri disegni del Cavaliere." B. De Dominici, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno*, Napoli, tomo 3, 1743, p. 345. Il Don Andrea al quale De Dominici fa riferimento fu presidente della Regia camera della Sommaria sin dal 1700 ed ottenne nel 1726 da Carlo VI d'Asburgo il titolo di Duca che venne poi concesso sul feudo di Girasole. Il suo nome è legato anche alla chiesa del Noviziato della Compagnia di Gesù (Nunziatella) alla cui ristrutturazione contribuì con il fratello Michele ed in cui fu sepolto (cfr. L. A. Muratori, *Raccolta delle vite e famiglie degli uomini illustri del Regno di Napoli per il Governo Politico*, Milano 1755, pp. 104-105). Nei cataloghi della collezione Giovene, Mattia Preti compare come autore di due dipinti ma si tratta di Busti di profeti.

71 Scarna è la documentazione archivistica relativa agli acquisti effettuati da Carlo. Qualche fattura o nota d'acquisto presente nell'Archivio privato della famiglia risale agli anni 1911-1913.

72 D. Tolosani, *Raccolta Giovene*, ne «L'Antiquario» a. XVII, n. 1 gennaio 1925. La rivista fu fondata dallo stesso Tolosani nel 1908 proprio per difendere gli interessi della categoria contro le restrizioni del mercato artistico previste dal disegno di legge "Per le antichità e le Belle Arti" redatto da Giovanni Rosadi. Cfr. F. Casprini, *Sulla corrispondenza artistica di Vittorio Meoni*, in Miscellanea Storica della Valdelsa, n.1-3 (300-302), a. CXI, gennaio Dicembre 2005, pp-131-195 e Ead., *Demetrio Tolosani: un antiquario colligiano a Firenze nel Primo Novecento*, in «Bollettino della Società degli Amici dell'arte di Colle Val d'Elsa», n.37 dicembre 2010.

73 Rimandando all'ampia bibliografia esistente sulle leggi di soppressione dell'asse ecclesiastico ricordo, in questa sede, che "il più grave colpo inferto alla conservazione italiana" svincolò oggetti d'arte sacra molto appetibili sul mercato antiquario e che il vuoto legislativo a difesa di tali ricchezze fece il resto permettendo la circolazione sul mercato di un'ingente quantità di opere di alto livello qualitativo ed economico.

74 D. Tolosani, *La collezione Giovene* cit., p. 1.

75 La citazione è tratta dal saggio di C. Gennari, *Dialoghi tra l'Italia, l'Europa e gli Stati uniti*, in L. Mannini, *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento,* Firenze 2011, p. 82. A questo volume si rimanda anche per l'ampia bibliografia di riferimento su Stefano Bardini ed Elia Volpi.

76 *Autobiografia,* p. 92.

77 Anche in questo caso molto simile al nome di Clemente Arneri il pittore che risulta affiancare Giovene nel 1907 per la decorazione ad affreschi di Villa Carolina.

78 *Autobiografia*, pp. 92 e ss.

79 F. Franco, *Rodolfo Morgari*, ad vocem, in «Dizionario Biografico degli Italiani», Vol. 76 (2012). L'eclettismo della sua bottega e l'attività di restauro svolta presso il Palazzo Reale di Torino e la Sala delle Fabbriche del Quirinale ampiamente ispirati al Settecento appaiono perfettamente in linea con il gusto di Giovene.

80 P. Macry, *Ottocento. Famiglie, élites e patrimoni a Napoli*, Bologna 2002.

81 F. Baldry, *Le stanze del gusto. Case e case-museo di collezionisti e antiquari a Firenze tra Otto e Novecento*, in L. Mannini (a cura di), *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, Firenze 2011, p. 51.

82 *Collection de Mr. Carlo Giovene de Girasole. Object d'art et de haute curiosité*, Firenze 1925 (in seguito Catalogo Galardelli), *Collezioni Duca Carlo Giovene di Girasole e Giovanni F. Springer*, *Roma 3-15 Aprile 1933*, Roma 1933 (in seguito Catalogo Simonetti).

83 Il catalogo non distingue tra gli oggetti di Giovene e quelli di Springer elencandoli semplicemente in base alle giornate di vendita.

[84] Catalogo Simonetti, p. 60.
[85] Catalogo Galardelli, n. 273.
[86] Ivi, n. 265.
[87] cfr. N. Barrella, *Sui musei napoletani. Spunti di riflessione dalle riviste* (1860-1920), N. Barrella - R. Cioffi (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Napoli 2013, pp. 77-88.
[88] Catalogo Simonetti, p. 70-71 nn. 737 e 744.
[89] Si veda l'interessante ricostruzione di G. Cassese, *Vicende del collezionismo d'arte moderna a Napoli fino alla seconda guerra mondiale,* in M. Picone Petrusa (a cura di), *Gli anni difficili. Arte a Napoli dal 1920 al 1945*, Napoli, 2000, pp. 67-83.
[90] Considerata la fama della più celebre cantante dell'Ottocento e la molteplicità di ritratti esistenti è difficile comprendere se Giovene fosse interessato alla pittura di Hayez oppure all'immagine della "diva".
[91] Si veda su questi argomenti il recentissimo catalogo a cura di A. Tartuferi e G. Tormen, *La Fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra sette e ottocento*, Firenze 2014.
[92] D. Tolosani, *op. cit.* p. 2.
[93] «n.629 statuina in porcellana di Napoli policromata. Caricatura del Ministro Tanucci. Secolo XVIII. Ha figurato alla Mostra del settecento a Venezia». *Collezioni Duca Carlo Giovene di Girasole Giovanni F. Springer*. Catalogo della vendita all'asta. Roma 3-15 aprile 1933, Casa di vendite Palazzo Simonetti, Roma 1933, p. 61. Tra i pezzi presenti nel catalogo Simonetti citerò solo quelli che posso sicuramente attribuire alla collezione Giovene perché elencati, con i numeri di catalogo, nella lettera del 16 maggio.
[94] D. Tolosani, op. cit., p. 3.
[95] *Ibidem.*
[96] ivi, p. 1.
[97] Antiquario e collezionista, Ercole Canessa è tra i protagonisti – anche discussi- del fiorente mercato dell'arte che, a cavallo tra Otto e Novecento, favorì forse la più ampia dispersione del nostro patrimonio storico-artistico. Presente oltre che sul mercato italiano anche su quello francese e americano, Canessa fu intermediario per alcuni dei maggiori collezionisti del tempo e per i più grandi musei europei. Il suo nome è legato all'esportazione a Parigi del cosiddetto "Tesoro di Boscoreale" che destò un ampio, acceso ed altrettanto inutile dibattito sulle larghe maglie del servizio di tutela italiano. Tra le varie riflessioni a riguardo cfr. G. C. Ascione, *Da Boscoreale al Louvre, la "fuga del tesoro". Esigenze di tutela e vuoto legislativo alle soglie del XX secolo,* in «FMR», agosto 1988.
[98] D.Tolosani, *op.cit.*, p. 3.
[99] *Autobiografia*, pp. 92 e seguenti.
[100] Per una dettagliata ricostruzione delle vendite, delle pubblicazioni e delle mostre che fecero del collezionismo di maioliche il vero fenomeno degli anni che vanno dalla fine dell'800 alla prima guerra mondiale, cfr. L. Riccetti, *Postfazione*, in A.Imbert, *La ceramica medievale orvietana dei secoli XIII-XIV. Note e documenti* (Roma 1909), Ed. anastatica a cura e con postfazione di L. Riccetti, Foligno 2005.
[101] Sulla Mostra cfr. C. Galassi, *«Una ben delineata storia delle scuole pittoriche umbre». La Mostra di Antica Arte Umbra del 1907 a Perugia e la geografia artistica dell'Umbria*, In «Annali di Critica d'arte», n,IX, 2013, pp.
[102] Cfr. *Catalogo del Museo Civico Gaetano Filangieri*, Napoli, 1888, pp. 476 e ss.
[103] A. Maresca di Serracapriola*, Pittori da me conosciuti,* Napoli 1936 p. 42 .
[104] *Cronaca antiquaria*. Le vendite, in «Cimento», a. 1925,n. 26, vol. IV, p. 46.
[105] Cfr. T. Wilson*, La contraffazione delle maioliche all'inizio del Novecento: la testimonianza del Museen-Verband,* in L. Riccetti (a cura di), *1909 tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana,* Giunti editore, 2010, pp. 267-280.
[106] Su questi argomenti rimando a R.Ferrazza, *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze 1994, in particolare pp. 145-222.
[107] *Cronache antiquarie*, in «Cimento», anno 1915, n. 26 vol. IV, p. 121.
[108] G. Salvatori, *Fermenti in corsivo. «Cimento» fra il 1922 e il 1936*, in A.Rovetta, R. Cioffi (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento,* Milano 2008 pp. 369-389.
[109] M. Picone Petrusa, *In margine. Artisti napoletani tra tradizione e opposizione 1909-1923,* Milano 1986, pp. 29-30.
[110] *La prima biennale d'arte. La relazione finale del comitato di azione al Comitato generale*, ne «La Tribuna» del 12 maggio 1922.
[111] M. Serao, *Risorge la Reggia*, ne «Il Giorno» del 19 maggio 1921.
[112] Riprendo in questo paragrafo, ampliando notevolmente la base documentaria di partenza e modificando in parte al-

cune conclusioni esito di una prima riflessione su tale argomento, problematiche già accennate in un mio saggio dedicato al Palazzo Reale di Napoli e da cui è nato il mio interesse per Carlo Giovene e il suo intervento in Floridiana. Cfr. N.Barrella, *Storia delle arti, delle industrie, del regno: Benedetto Croce e le proposte di musealizzazione del Palazzo Reale di Napoli nei primi decenni del XX secolo*, in A. Rovetta- G.C. (a cura di), *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928), tra storiografia artistica, museo e tutela*. Atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011- Bologna 20-21 ottobre 2011), Milano 2014, pp. 441-448. Per la Biennale napoletana cfr. *Prima Esposizione Biennale Nazionale d'Arte della Città di Napoli, maggio-ottobre MXMXXI, Catalogo*, Roma Milano Napoli 1921, *Relazioni. Prima Esposizione Biennale d'Arte della città di Napoli*, Napoli 1922.

113 R.D. del 3 ottobre 1919, n. 1792 pubblica nella Gazzetta Ufficiale del Regno del 6 ottobre, n. 237. Sul decreto cfr. *Beni della corona. Provvedimenti emanati dal 3 ottobre1919 a tutto il 31 ottobre 1922 e dal 31 ottobre 1922 al 31 ottobre 1926*, Roma 1926; A. Melograni, *Brevi cenni sul passaggio allo Stato italiano dei beni della Corona e di alcune dimore storiche*, in L. Leoncini- F. Simonetti (a cura di), *Abitare la storia: le dimore storiche. Restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, Torino 1998, pp. 184-190. Su questi argomenti, per la Campania, cfr. N. Barrella, *Da "Casa di re" a museo: progetti e scelte per una reggia al servizio del pubblico*, in R. Cioffi - G. Petrenga (a cura di)*, Casa di re. La reggia di Caserta fra storia e tutela*, Milano 2005, pp. 47-58.

114 È il titolo di un libro curato da Ugo Ojetti che, per primo, pubblicando vari articoli ne «L'Illustrazione Italiana» poi raccolti in un unico volume, pose l'accento sulla necessità di dare adeguata sistemazione ai beni retrocessi al Demanio segnalando «al gran pubblico», al quale occorre dare «un'immediata e abbondante e facile notizia», le scelte governative in campo conservativo. Cfr. U. Ojetti (a cura di), *I palazzi e le ville che non sono più del re,* Roma 1921.

115 Una prima Commissione - di cui fece parte lo stesso Croce- si formò nel 1901 e propose la cessione alla Biblioteca di cinque stanze degli uffici del Museo e la costruzione di alcune stanze nelle terrazze per compensare il Museo della perdita. Nel 1907, riconosciuta la necessità di dare alla biblioteca una sede più ampia, s'istituì una nuova commissione (Croce, Torraca, Gattini, Martini, Martinez) che ipotizzò la costruzione di un nuovo edificio alle spalle del museo. Scartata anche questa ipotesi si pensò al trasferimento dei libri in santa Chiara e, in seguito anche in altri edifici. Per la storia della Biblioteca nazionale rimando a G. Guerrieri, *La Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napol*i, Milano-Napoli 1974 e in particolare alle pp. 53-54.

116 Molto utili al riguardo, alcuni articoli pubblicati ne «Il Mezzogiorno» del 1918 e, in particolare, una lettera aperta del 13 ottobre 1918 redatta dal Mazzarelli all'epoca Assessore al Comune di Napoli. La riporto di seguito anche per l'interessante riferimento al possibile passaggio allo Stato del Maschio Angioino: *Napoli artistica. Per le ville Floridiana e Lucia.*

L'assessore Mazzarelli ha risposto all' interrogazione del Consigliere Semmola, circa l'acquisto e la sistemazione delle ville Floridiana e Lucia.

Onorevole collega.

«consenta che io rivendichi a me la proposta di acquisto delle due ville Floridiana e Lucia perché fossero aperte al pubblico. In una visita che facemmo a Villa Lucia e Floridiana nel novembre 1914, il compianto ed indimenticabile Carlo Altobelli, il consigliere Ascarelli ed io pensammo che il Comune avrebbe fatto bene ad acquistare le ville, potendo così avere una strada di comunicazione tra il Vomero e il Corso, una magnifica passeggiata sulla più bella prospettiva del mondo ed il modo id sistemare nostri Istituti di cultura ed Arte cedendo allo Stato gli edifici delle due ville per l'Istituto delle Belle arti, dando gli attuali locali di via Bellini alla Biblioteca nazionale, In tali sensi, a 29 aprile 1915, scrissi una lunga nota all'on. Caruso che presiedeva allora la Commissione Artistica Comunale, la Commissione si occupò della cosa e, con nota del 13 maggio 1915, dettata dall'ill.mo Prof. Spinazzola, proponeva che invece del Comune, lo Stato avesse acquistato le ville, tenendo per sé gli edifici per allocarvi l'Istituto di belle Arti e cedendo al Comune i parchi. In seguito l'Amministrazione Comunale fece proprio il voto della Commissione artistica. S.E. Ruffini accolse con entusiasmo la proposta; visitò la Biblioteca nazionale e constatò che non poteva più vivere nei locali attuali: libri, riviste, pubblicazioni che non trovano più posto e che non possono essere neanche catalogate. Constatò che il Museo Nazionale era nelle stesse deplorevoli condizioni: opere preziose confinate negli scantinati, mirabili collezioni di monete chiuse in casse, oggetti di arte in pericolo di ammuffire e deteriorarsi. Visitò i locali dell'Istituto di Belle Arti e giudicò – egli che era da competente per aver meravigliosamente riordinata la Biblioteca di Torino- che se fossero stati costruiti per destinarli a una biblioteca non si poteva desiderare di più.

E visitò le nostre meravigliose ville rimanendone incantato. Ove infatti trovare di meglio per istituirvi una scuola dell'Arte?

Così, alla Commissione che erasi recata a Roma accompagnata dall'On. Altobelli, presenti i Ministri Colosimo, Arlotta, Morrone, Fera Bianchi e Scialoja, assicurò formalmente che lo Stato avrebbe acquistato le ville ed avrebbe sistemato

i nostri maggiori istituti di arte e cultura. La cosa era fatta: senonché il Direttore delle Belle Arti, comm. Corrado Ricci, che era presente alla riunione, affacciò una nuova proposta e ciò in compenso dei giardini e dei parchi delle due ville, il Comune cedesse allo Stato il Maschio Angioino. Tale proposta, che era inaccettabile da parte del Comune, al quale Castelnuovo costa oltre quattro milioni, mise a tacere ogni cosa.
Non debbo omettere che viaggiando per caso in compagnia del comm. Corrado Ricci sulla linea Firenze - Roma, il 18 maggio 1916, ebbi a interessarlo perché le due ville fossero acquistate dallo Stati ed il comm. Ricci [...] respinse la proposta facendomi osservare della sua inopportunità in momenti in cui l'Italia aveva bisogno di armi e munizioni e quindi non era il caso di spendere, fossero pure poche centinaia di migliaia di lire, per acquisto di ville monumentali.
Fu questa cattiva disposizione del Direttore di Belle Arti per un acquisto di cui una parte va a favore di questa città meridionale a consigliargli la proposta di un compenso assai oneroso ed impari, per cui il bel progetto della nostra Commissione artistica fu messo a tacere? Certo è che quando assunsi il carico di assessore delle Belle Arti, io mi detti subito da fare per ripigliare le trattative.
Nella seconda parte della sua lettera- che siamo costretti per ragioni di spazio a riassumere- l'assessore Mazzarelli narra di aver proposto all'on. Berenini di sistemare il museo nazionale concedendogli i locali attualmente occupati dalla biblioteca, di trasportare la Biblioteca nell'attuale istituto di Belle Arti, di trasportare l'istituto di B.A. nelle due ville Floridiana e Lucia, acquistandole col milione e 200.00 lire impostate sul bilancio della P.I. da parecchi anni per a sistemazione della biblioteca. L'on. Berenini promise il suo interessamento e rinnovò la sua promessa anche alla Commissione artistica ed avvisato che la Villa Floridiana stava per essere venduta, rispose con la seguente lettera del 24 agosto 1918:
«Ill.mo Sig. Sindaco profondamente convinto della necessità di dare più conveniente assetto agli Istituti di arte al Museo ed alla Biblioteca nazionale, ho con ogni sollecitudine esaminato il grandioso progetto che, mediante l'acquisto e la permuta del Parco Castello Angioino, permetterebbe di dare magnifica soluzione all'annoso ed arduo problema. Presi in conseguenza accordi con il collega del Tesoro e gl'inviai una particolareggiata relazione sul piano da attuarsi, affinché fosse presentata alla Commissione istituita con l'incarico di studiare i provvedimenti per la Città di Napoli. Mi auguro che le conclusioni di quel Consesso siano per essere favorevoli in massima alla proposta, cosicché, giusta la legge 20 giugno 1909, n. 361, gli attuali proprietari sono tenuti a dare alla pattuita alienazione sotto pena di nullità del contratto, sia possibile esercitare il diritto di prelazione e dar principio così al nuovo assetto degli Istituti Artistici. Con osservanza Il Ministro. F.to Berenini. L'assessore Mazzarelli conclude la lettera all'on. Semmola:
«Ma il 21 settembre, per gli atti del notaio Bonneé, la Villa Floridiana era venduta per lire Settecentocinquantamila, ed io corsi a Roma, al ministero del Tesori, dove la pratica si trovava e si trova, e da S.E. Visocchi ebbi formale assicurazione che, prima che i termini fossero trascorsi, a norma di legge, la villa Floridiana sarebbe stata assicurata allo Stato. La parola dell'on. Visocchi è per me un impegno indiscutibile ed io ho fede che l'illustre nostro concittadino riuscirà ad acquistare una altra benemerenza dalla città di Napoli. Sono grata Lei, illustre collega della opportunità che mi ha dato di dire alla cittadinanza quello che questa Amministrazione ha fatto per la sistemazione dei nostri gloriosi Istituti di Arte e Cultura e per assicurare a questo buon popolo nostro le due ville regali, premio assai meritato per tutti quanti i [...] che sopporta. Con ossequi E.M. Mazzarelli.

117 *Per l'acquisto della Floridiana*, «Il Mezzogiorno» del 15 giugno 1919.

118 Si veda ad esempio quanto pubblicato ne «Il Mezzogiorno» del 14 luglio 1919, *Alla "Floridiana"*. «Esposizione di arte moderna- Recite all'aperto, Concerti musicali- festa campestre- Serenata- Conferenze L'Associazione Pro - Vomero apre al pubblico la magnifica Villa Floridiana, sulla verde collina del Vomero.
Ora mentre si decide ciò che della Floridiana bisognerà fare, si esplica, assai opportunamente l'idea della Pro-Vomero: quella di invitare i cittadini a visitare la villa, di organizzarvi spettacoli all'aperto ed una Esposizione artistica.
E, durante la Mostra trattenimenti artistici saranno dati nel gran salone contemporaneamente o in seguito agli spettacoli all'aperto.
Il M. Gennaro Napoli concerta già la "Nina" di Paisiello che verrà eseguita nel Teatro di verdura da noti cantanti, dai cori del Teatro San Carlo o da una speciale orchestra. A preparare questo avvenimento di eccezione lavora il Comitato particolarmente perché esso sia la riproduzione esatta di uno spettacolo di quel Settecento che tanto fascino esercita sui contemporanei. Dei particolari di questa recita che richiamerà alla Villa del Vomero tutta la parte migliore della città, il pubblico sarà minutamente informato. Concerti musicale suoneranno nei giorni di festa alla Floridiana, dove è intenzione del Comitato di svolgere uno spettacolo popolaresco.
Si pensa poi ad una fantasmagoria notturna, con illuminazione del parco magnifico, fuochi di artifizio e musica e ad un ballo sfarzoso che si vorrebbe dare nel gran salone della Villa, un ballo che dovrebbe richiamare alla memoria i giorni fastosi della real dimora del Vomero.

Alla Floridiana si entrerà mediante biglietto [abbonamento?], il cui prezzo varierà secondo la importanza degli spettacoli che si svolgeranno. Sarà anche messa in vendita una tessera speciale, la quale costerà quindici lire e sarà giovevole a visitare il parco e la Mostra, nei giorni in cui vi saranno spettacoli, con tre persone di famiglia ed a concorrere alla estrazione di quei premi che a tale scopo verranno acquistati dal Comitato ordinatore.
Il ricavato netto di tutta questa magnifica organizzazione sarà devoluto in parte ad acquisto di opere d'arte ed in parte ad opere filantropiche della nostra città».

119 F. Castanò, *op. cit*., p. 199 e ss.

120 E. Scaglione, *La chiusura della Biennale napoletana. Bilancio finanziario ed artistico*, in «La Tribuna», 6 dicembre 1921. L'articolo è citato in M.Picone, *In margine. Artisti napoletani fra tradizione e opposizione*, Milano 1986, p. 28 testo al quale rimando per tutti gli approfondimenti legati alla valutazione del contributo più o meno innovativo dato alla produzione artistica contemporanea dagli artisti presenti alla Biennale.

121 Il Demanio mette a disposizione della Biennale, nel 1920, dieci sale dell'Appartamento delle Feste nell'ala orientale, le stanze corrispondenti nell'ammezzato sottostante, il giardino con il terrazzo sulla Darsena e quello di copertura del Maneggio verso il Maschio Angioino. Quelle sale – lo ricorda Annalisa Porzio – erano state utilizzate durante la prima guerra mondiale come Ospedale Militare. Il Comitato per la Biennale le richiese prima che fossero restaurate e riammobiliate ottenendo anche l'uso del Teatro di Corte per concerti e conferenze legate alla manifestazione. È sempre la Porzio che ricorda la scelta d'inserire opere moderne negli appartamenti ottocenteschi arredati "ritenuti meno gravidi di storia di quelli, seicenteschi, dell'Appartamento Reale" e che " l'insieme della manifestazione fu curata al punto da organizzare un premio per regate veliche nel tratto di mare su cui affaccia il palazzo in modo che tutti gli aspetti di fruibilità amena e scenografica del grande edificio fossero usati e scoperti dal pubblico". A. Porzio, *Scelte artistiche tra Otto e Novecento. La Collezione dei dipinti di Margherita di Savoia*, In Ead. (a cura di), *L'inventario della Regina*…cit., pp. 27 e ss. Al saggio di Annalisa Porzio si rimanda anche per l'ulteriore documentazione fotografica e archivistica relativa alla Biennale ed alle polemiche che l'evento suscitò in città.

122 Dalla documentazione e dalle ricerche di Annalisa Porzio risulta invece evidente che il ruolo di Adelaide Pignatelli Strongoli fu tutt'altro che nominale e che la stessa condivise pienamente le finalità "imprenditoriali" dell'iniziativa che avrebbe "elevato il tono di tutta la sua [di Napoli] vita spirituale, giovando pure e soprattutto così alla sua vita economica". Archivio di Stato di Napoli, Inventario della Prefettura Gabinetto, II versamento fascio 692, f. 2, Lettera riservatissima della Principessa di Strongoli a S.E. Castelli. La lettera è riportata in A.Porzio, op.cit., p. 29. Confermano il pieno sostegno della Principessa agli obiettivi del Comitato anche le lettere a Benedetto Croce da me riportate in appendice.

123 M. Picone, *op. cit*., p. 30.

124 «Il Mezzogiorno» del 1 settembre 1918.
A che servono i monumenti.
Si è molto parlato in questi giorni della enorme folla che è andata a visitare a Milano il Cenacolo di Leonardo. Parecchie migliaia di persone, ascoltando col più vivo interesse le notizie e i commenti che gli ispettori dei monumenti e delle gallerie davano alla buona, parlando ai gruppi, come in una conversazione.
Si è anche osservato che i visitatori di quel Cenacolo che, durante l'anno entrano a pagamento, non sono in media più di otto al giorno, dei quali la metà con biglietto gratuito. Il che vuol dire che, tolte le domeniche, nelle quali l'ingresso è libero e le feste civili, lo Stato, dalla tassa d'ingresso a qual monumento guadagna poco più di 1250 lire all'anno.
Ora io domando: è bello, dinanzi ai grandi doveri civili d'una nazione, ed è finanziariamente apprezzabile il biglietto a pagamento che chiude la porta alle classi popolari? Che cosa può rappresentare nell'economia nazionale la somma di poco più di mille lire all'anno, di fronte all'immensa ricchezza spirituale che la visita libera e quotidiana a quell'opera del genio, donerebbe alle moltitudini? È questo il pane quotidiano che lo Stato nega ai popoli.
Prevedo le risposte. Le Gallerie, i musei, i Cenacoli e gli altri monumenti sono aperti al pubblico la domenica, nel giorno cioè del riposo festivo, affinchè tutti possano recarsi a visitarli.
Ora, quanti siano entrati in un museo di domenica, sanno che la folla che lo percorre, non riesce se non a sollevare una gran polvere e a perdere il suo tempo, in primo luogo perché è troppo numerosa; in secondo luogo perché non trova nessuno che le apra gli occhi e le dica una parola. Che cosa fare? Il mondo è mutato profondamente, e accanto alla ostentata indifferenza di moltissimi comincia a nascere in un numero non meno grande di anime, il bisogno della cultura e di una educazione dello spirito. Non solo, ma può darsi che domani la soddisfazione di questo desiderio assai nobile di una moltitudine che aumenta ogni giorno sia imposta allo Stato. Perché non andare incontro ad una tal sete di acqua purissima; perché non aprire tutte le vie che conducono alle sorgenti?

Lo Stato non solo dal cenacolo di Milano, ma dalla tassa d'ingresso a tutte le Gallerie, Musei e Monumenti guadagna una somma notevole. Ma le migliaia di lire incassate annualmente, speculando sui forestieri che mancano da cinque anni e non accennano al ritorno, sono, dinanzi alle spese necessarie alla intera compagine statale come una goccia nel mare. E mentre l'utilità materiale è così ridotta, permane l'assai brutto e profondamente immorale spettacolo dei santuari dell'arte aperti allo snobismo, all'esotismo, agli arricchiti, a tutti gli stolti del genere umano e chiusi alla povera gente, agli studenti specialmente, che potrebbero ivi trovare la luce di cui le scuole sono mute.
Ma servirebbe a ben poco aprire le porte a tutti, se non si preparasse il personale destinato ad accompagnare i nuovi visitatori. Speciali istruzioni dovrebbero essere date ai direttori e agli ispettori delle Belle arti, affinché potessero destinare, almeno due volte per settimana, un'ora del loro tempo per dire le cose più adatte ad essere immediatamente comprese. Per evitare l'affollamento che rende inutili le presenti aperture gratuite domenicali, si potrebbe cominciare col distribuire qualche centinaio di biglietti d'ingresso senza pagamento alle scuole secondarie tecniche e normali e alle scuole operaie industriali dopo un breve esperimento, il servizio si organizzerebbe da sé.
Verrebbe così a cessare la deplorevole abitudine dei nostri Stati finanziarii, di non giovarsi dei migliori messi offerti dal patrimonio artistico, per la pubblica educazione e il mutamento avverrebbe in un'ora solenne della storia, nella quale con la conquista delle otto ore, il popolo ha mostrato di aspirare ad un più alto destino.
Ha mostrato, ed è così. Il popolo può anche non sapere ciò che vuole, può a lui sfuggire il suo istinto d'elevazione, ma il bisogno d'un largo respiro si rivela da mille segni.
E un'assai superficiale osservazione quella dei tanti che affermano che le otto ore non serviranno se non ad aumentare la folla che va alle osterie. A Milano, che è la prima città industriale d'Italia, la fiumana d'operai che è andata ad ascoltare gratuitamente la quinta sinfonia di Beethoven. È rimasta durante l'esecuzione attenta e rapita ed ha lasciato la sala con l'anima piena d'entusiasmo. È questo il vino che chiede la moltitudine, alla quale noi in Napoli non sappiamo offrire se non i drammacci della scena muta; è questo il pane quotidiano che le dovremmo dare, per vederla risorgere nella gioia del lavoro e nel desiderio dell'ordine.
Perché il Municipio e lo Stato non risolvono in pari tempo la questione delle case e del teatro popolare, che a Milano ed anche in altre città dell'estero, è stata già risoluta? Il popolo è assetato d'acqua limpida, d'aria pura; è affamato di pane per il suo spirito. Non s'è potuto ottenere che a Napoli si aprissero le porte a tutti che, a nessuno fosse negato d'assistere nella chiesa di S. Gaetano alla rappresentazione di Anima e Corpi. La folla anche più incolta avrebbe passata un'ora di rapimento; e avrebbe cominciato a sentire il disgusto per quelle esposizioni d'immondizie che sono generalmente gli spettacoli ai quali, per pochi soldi, tutti possono andare ad assistere.
Il nostro paese avrebbe mille mezzi di elevazione morale, ai quali lo Stato vieta di ricorrere e che potrebbero servire alla comune salvezza. L'Italia è piena di monumenti, di Musei, di Gallerie, tutti destinati principalmente allo sfruttamento degli stranieri. Dovrebbero servire alla pubblica educazione, allo sviluppo del gusto e della cultura, a rendere chiari ed eloquenti i racconti della storia. Non altro è lo scopo per il quale quelle opere furono create e conservate.
All'industria degli stranieri si poteva ancor pensare prima della guerra, nel torpore spirituale al quale ci aveva condannati una politica da servitori e da albergatori. Adesso è tempo d'acquistare una piena coscienza id ni stessi e di sapere che l'arte italiana non deve servire ad accrescere il bilancio nazionale, ma a sviluppare la nostra vita, a farci vedere con chiarezza qual è il nostro posto nella storia, a non farci più sopportare la corruzione del gusto negli spettacoli, nelle decorazioni, nelle forme dell'uso comune, a farci finalmente sentire il ribrezzo, davanti ad ogni manifestazione di volgarità e di turpitudine.
Dinanzi a questi chiari e precisi doveri della nostra vita civile, che cosa diventa il dogma della tassa d'ingresso ai monumenti?
Del resto per soddisfare alle necessità materiali, la tassa potrebbe essere lasciata magari un giorno si e uno no oppure creando in ogni Museo e Galleria una sala di curiosità pei forestieri con ingresso a pagamento. Gli arricchiti dalla guerra, i milionari soliti a viaggiare e a gettare denaro pagherebbero senza fatica magari una tassa raddoppiata per entrare in un luogo dal quale la folla fosse esclusa.
E si potrebbero trovare altri modi più ingegnosi per indurre i ricchi a pagare. Ma questa è una cosa secondarissima. Ciò che m'importa di stabilire per i monumenti, gli scavi e tutte le più importanti raccolte artistiche, storiche e archeologiche che sono nate non per servire come oggetti di speculazione e di guadagno dei Municipii e dello Stato ma soltanto per la cultura e l'educazione dei cittadini. E, come tali, debbono essere offerti liberamente agli studiosi, agli scrittori, agli artisti, e anche alla povera gente, alla quale mancata preparazione lo Stato almeno uno o due volte per settimana, deve far dare dai suoi funzionari gli schiarimenti più adatti esposti nel modo più facile e chiaro. È questa una grande ora, nella quale non abbiamo più il diritto di rifiutare al popolo il pane dello spirito. Nessuna nazione è come la nostra ricca di un tal cibo, nessuna regione del mondo è più coperta di monumenti. È una grande ingiustizia

non dare al popolo ciò che il genio ha creato per l'umana felicità. L'emozione della folla che a Milano ha potuto liberamente contemplare Leonardo ed ascoltare Beethoven dice chiaramente che di tale felicità essa è degna.
Mi si conceda di aggiungere che da questo atto di giustizia potrebbe derivare gran parte della nostra fortuna. Parlo, si intende, di quella che non si calcola con l'aritmetica. Angelo Conti.
La citazione nel testo è tratta dal saggio di R. Cioffi, *Angelo Conti e la valorizzazione dei Musei napoletani. Dalle pagine del «Marzocco»e da alcuni documenti inedit*i, in R. Cioffi- O. Scognamiglio (a cura di), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla,* Napoli 2012, p. 571.

125 Da «Il Mezzogiorno» del 18 agosto 1919.
Per un'antica collezione di ceramica.
I consiglieri Capece Minutolo, Compagnone, Quaranta, Degni, Caruso, Postiglione e altri hanno presentato al Prosindaco la seguente interrogazione:
I sottoscritti interrogano l'Assessore della P.I. per sapere se da parte della Civica Amministrazione intendesi dare degno collocamento alla cospicua collezione del Duca di Martina che venne dal nipote Placido de Sangro lasciata al Municipio di Napoli.
Come pure si interroga se si vogliano aprire trattative con la Direzione generale delle Belle Arti per la cessione da parte del Municipio del Maschio Angioino al Museo Nazionale alle condizioni seguenti:
Isolare e restaurare il Maschio Angioino a carico della Direzione Generale delle Belle Ari;
Collocarvi la collezione del Duca di Martina innanzi accennata e le altre che il Comune o i Musei potranno avere;
Trasferirvi la Biblioteca Nazionale;
Cessione da parte della Direzione Generale delle belle Arti nello stesso Maschio Angioino di un appartamento degno del Municipio di Napoli ove poter ricevere decorosamente, nelle grandi ricorrenze, autorità e cittadini napoletani e da servire anche per le pubbliche conferenze.

126 È in questa occasione che si riaffaccia l'idea di un nuovo museo di arte applicata all'industria che avrebbe dovuto trovar posto nel Palazzo Reale di Capodimonte «con speciale collezione di prodotti dell'industria ceramica. Il primo nucleo sarà costituito con le collezioni già esistenti nel palazzo e con oggetti e mobili artistici che si trovino in altre residenze reali e istituti governativi della Provincia».

127 Molta parte di questo dibattito si ricostruisce dalla rassegna stampa conservata presso l'Istituto Italiano di Studi Storici Fondo Croce UA 17 e UA 18 e ora disponibile on line. Cito, tra le varie critiche al progetto, quella del Consiglio tecnico edilizio della città di Napoli «Il trasferimento di tutte le collezioni archeologiche […] costituirebbe un danno grave per il paese e per l'arte sia perché non esistono nella Reggia i vasti ambienti occorrenti a raccogliere la statuaria (nella quale va ricordato per maggior mole il Toro farnese) e che attualmente ha un'ottima collocazione, sia perché Napoli resterebbe priva per non pochi anni della possibilità di offrire agli studiosi e ai forestieri il vantaggio e l'attrattiva delle preziose ricche collezioni, ora racchiuse nel Museo, che per quanto riflette le raccolte pompeiane ed ercolanesi è uno dei più importanti del mondo», *L'ultima "bella pensata" del governo Nitti*, ne «La scintilla di Napoli» del 6 agosto 1920.

128 Si veda l'articolo apparso ne «il Roma» del 19 giugno 1920 in cui si fa riferimento, tra l'altro, alla possibilità usare Palazzo Reale come spazio di sistemazione della "City" per "raccoglierví uffici oggi sparsi per al città".

129 *Associazione per la tutela del paesaggio e dei monumenti*, nel «Don Marzio», Napoli 7 agosto 1920.

130 Si veda, in questo volume, il II capitolo.

131 *Memorandum di Carlo Giovene al Ministro Giovanni Gentile*, allegato alla lettera dell' 8 settembre 1931, Fondo Giovanni Gentile, UA 11.

132 *Ibidem.*

133 Lettera di B. Croce a S.E. Giovanni Giolitti, Presidente del Consiglio del 10 settembre 1920. La lettera è pubblicata in B. Croce, *Epistolario I. Scelta di lettere curata dall'autore 1914-1935*, Napoli 1962, pp. 59-60.

134 Lettera di B. Croce a S.E. Giovanni Giolitti, Presidente del Consiglio del 10 settembre 1920. Cit.

135 Il Decreto Presidenziale 27 settembre 1920 viene pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 23 ottobre n.251 e «modifica le assegnazioni dei beni della Corona retroceduti al demanio dello Stato comprese sotto il titolo <provincia di Napoli>». «Le assegnazioni dei beni della Corona retroceduti al Demanio dello Stato, indicate nella tabella annessa al suddetto decreto 30 aprile corrente anno e comprese sotto il titolo «Provincia di Napoli» sono modificate come segue:
Palazzo Reale di Napoli con giardini e adiacenze:

a) il lato sud est dell'edificio, nel primo e nel secondo piano, già abitazione dei Re passati e di Sua Maestà Vittorio Emanuele III, è conservato nello stato attuale ed avrà il suo ingresso dal portone principale e da più scale. Resterà come monumento storico e potrà essere visitato con le norme che saranno stabilite;

b) la parte comprendente il grande appartamento di rappresentanza, che occupa tutto il lato occidentale e meridionale dell'edificio (sala degli affreschi, degli arazzi, degli ambasciatori, del trono, del teatrino, la Pinacoteca, le sale minori adiacenti) accoglierà la collezione di Sangro ed altre di arte applicata all'industria e costituirà un nuovo museo in dipendenza di quello degli studi.

Avrà ingresso dal lato di San Ferdinando;

c) la parte corrispondente a tutta l'ala a nord e ad est per tutta l'altezza dell'edificio dal piano terreno al tetto (pianterreno, ammezzato, primo e secondo piano e locali minori) sarà sede della Biblioteca nazionale di Napoli, che accoglierà anche la San Giacomo e altre Biblioteche minori dello Stato ed eventualmente anche di altri Enti, in base a speciali convenzioni.

La sua entrata sarà da via San Ferdinando per un viale che condurrà direttamente alla grande scala d'accesso»[136].

137 Carlo Giovene, ne il «Mezzogiorno», settembre 1920.

138 G. de Monaco, *Per la Collezione Martina*, ne «Il Mezzogiorno» del 6 settembre 1920.

139 *Minuta della replica di Giovene a Gennaro de Monaco*, senza data ma dicembre 1920, Archivio Privato Giovene.

140 Parte dei volumi di Carlo Giovene sono attualmente conservati a Londra, presso il nipote Lorenzo che non ha ancora completato l'attività di catalogazione del cospicuo nucleo di volumi posseduti dal nonno e ha potuto, pertanto, trasmettermi dati troppo limitati per un possibile riscontro.

141 Affronterò nei prossimi capitoli l'attenzione di Giovene per i periodi meno noti dell'arte napoletana che mostrano diverse affinità con la proposta di «un museo dell'arte barocca bolognese» ipotizzato da Malaguzzi. Cfr. S. Battistini, *Francesco Malaguzzi Valeri e il Museo Davia Bargellini* in a. Rovetta- G.C Sciolla (a cura di), *Francesco Malaguzzi*… cit, pp. 351-357.

142 Rimando, per approfondimenti su queste tematiche, al volume a cura di A. Rovetta e G.C. Sciolla, *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928). Tra storiografia artistica, museo e tutela,* MIlano 2014 e in particolare al saggio di G.C. Sciolla, *Tra Kunstwissenschaft e Kunstgeschichte als kulturgeschichte. Francesco Malaguzzi Valeri, le ricerche storico-artistiche e l'impegno per la tutela e la conservazione in Italia e in Europa tra ottocento e novecento*, pp. 11-24.

143 Su questi aspetti e sulla questione Croce-Gentile cfr. F. Canali, *La polemica tra Croce e Gentile sulle arti decorative,* in G. De Lorenzi (a cura di), *Arte e Critica in Italia nella prima metà del Novecento*, Roma 2007, pp. 9-36.

Capitolo secondo

Il Museo Correale di Terranova a Sorrento: continuità e innovazione del museo aristocratico ottocentesco

2.1 *Il crepuscolo dell'aristocrazia: la nascita del Museo Correale di Sorrento e il ruolo di Carlo Giovene*



Fig. 1 - G. Bielschowskij, *Ritratto di Pompeo Correale*, olio su tela 1868.

Sul Museo Correale di Sorrento, costituito nel 1904[1] ed aperto al pubblico vent'anni dopo, non sono certo mancati, sin dalla sua fondazione, studi, anche di qualità, orientati tuttavia, di solito, ai singoli nuclei collezionistici o alla storia dei suoi fondatori[2]. Molto poco, invece, si è lavorato sulla forma del museo, troppo spesso genericamente comunicato come "casa-museo"[3], favorendo l'idea che a Sorrento si fosse proceduto alla musealizzazione di una preesistenza più che alla realizzazione di uno spazio espositivo appositamente creato grazie ad un preciso progetto museologico.

È indubbio che le figure dei donatori, Alfredo e Pompeo Correale, e la qualità di alcuni nuclei collezionistici abbiano attratto maggiormente gli studiosi ma altrettanto evidente è che, per il Museo Correale come per altri musei italiani, sia stata sottovalutata (procedendo in seguito ad una rilevante trasformazione) una scelta espositiva ritenuta "antimoderna" e poco adatta alla lettura dell'opera d'arte nei suoi puri valori formali.

Nato dall'aggregazione di diversi nuclei collezionistici presenti nelle case di Pompeo ed Alfredo[4] e non dalla semplice riorganizzazione del preesistente, il Museo Correale, quello aperto per la prima volta al pubblico, è una decisa proposta museografica, un istituto che, forse più appropriatamente, andrebbe definito "museo arredato" costruito per somigliare ad una lussuosa abitazione e raccontare, educando, una storia di luoghi, di arti e di persone. Un museo nuovo e sicuramente diverso dai tanti che, ancora in quegli anni, si mostravano restii ad abbandonare una museologia vecchia, poco evocativa ed elitaria.

Nel corso del XIX secolo Pompeo ed Alfredo Correale avevano raccolto una notevole



Fig. 2 - A. Moriani, *Ritratto di Alfredo Correale*, olio su tela, 1902.



Fig. 3 - Villa Correale, sede del Museo, in un'immagine degli anni 30.

quantità di beni e, sulla scia dei grandi collezionisti napoletani (primo fra tutti Gaetano Filangieri), avevano poi deciso di garantirne la pubblica fruizione. Presenti all'Esposizione di arte antica di Napoli del 1877 -che non poco contribuì alla musealizzazione delle grandi collezioni private[5] - nel 1904, guardando proprio all'istituzione filangieriana di via Duomo[6], Alfredo e Pompeo eressero il Museo Correale come Ente Morale autonomo composto di «quadri antichi e moderni, di una collezione di acquerelli e disegni, di una svariata collezione di porcellane, maioliche e terraglie, di mobili artistici ad intarsio ed intaglio, di alcuni argenti e di altri oggetti». La storia, loro e del museo, la racconta – forse meglio di scritti più recenti – Giuseppe de Montemayor:

> «Il padre loro- si legge in «Napoli Nobilissima»-era un vecchio liberale [...] egli li educò all'amore della patria e dell'arte; essi completarono la loro educazione viaggiando molto e raggiunsero nella conoscenza degli oggetti artistici una straordinaria perizia, alla quale Pompeo aggiunse anche l'abilità artistica, diventando uno dei migliori scolari del Gigante. E così man mano si dettero a raccogliere quadri, porcellane, maioliche, terraglie, argenti, bronzi, cristalli di Boemia, vetri di Venezia e mobili in tanta quantità e con tali criteri artistici da formare delle collezioni di non poco valore, conservate attualmente nella casa di Napoli, in quella già dei Falangola in Sorrento, nel palazzo della Rota e nella villa del Capo anche in Sorrento. Allora venne loro in mente il pensiero di farne un museo a Sorrento, culla della loro famiglia, che era ascritta a quel patriziato nel sedile di Porta, e dove ne rimanevano ancora vive tante memorie. [...] Il palazzo della Rota, scelto per sede le Museo, e il fondo Capo di Cervo, che lo circonda, destinato a formarne il patrimonio, appartengono da tempo antichissimo alla famiglia [...]. Non è possibile – scrive de Montemayor- fare una descrizione del futuro museo, trovandosene le diverse collezioni sparse nelle case e nelle ville di Napoli e Sorrento»[7].



IL MUSEO CORREALE DI SORRENTO

Fig. 4 - Gli interni del Museo Correale in un articolo del 1925.

Fig. 5 - Sedie a braccioli in legno noce, prima metà del sec. XVIII - Museo Correale, 1925.

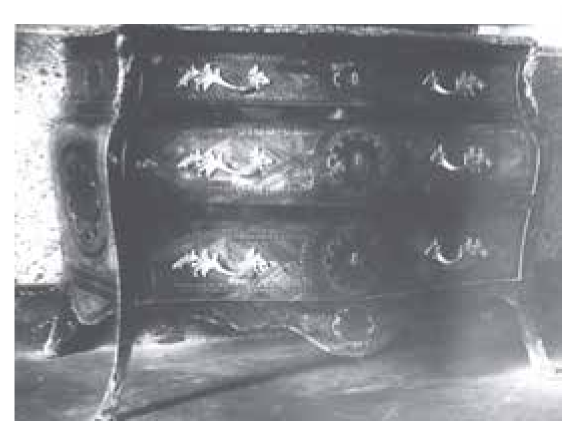


Fig. 6 - Cassettone, sec. XVIII, Museo Correale.

Sceglie, quindi, di darne un cenno sommario elencando le più importanti raccolte e citando poi, per intero, il testamento di Pompeo prima e di Alfredo poi. La Villa alla Rota di Sorrento, nel 1900 proprietà di Alfredo, è da subito indicata come sede per l'esposizione degli oggetti[8]probabilmente anche per la qualità del paesaggio e per i terreni circostanti che vanno a costituire la rendita fondamentale per il mantenimento dello stesso museo. Eretto a "vantaggio e beneficio del pubblico" l'istituto è indicato, nel testamento di Alfredo, anche come possibile spazio del racconto della città. Qui, infatti, «potranno essere riuniti e raccolti i marmi archeologici ed altre cose artistiche che possiede il Comune di Sorrento o che riguardano la Città di Sorrento»[9]. È evidente che i "patrizi sorrentini"[10] abbiano pensato di legare indissolubilmente la storia della famiglia a quella del luogo. È tipico di molta nobiltà ottocentesca, del resto, legarsi a quei terreni che erano in grado di conservare, almeno in termini simbolici, una condizione di privilegio che non aveva più alcuna base legale. Per i Correale, la Villa alla Rota diventa il luogo della loro autolegittimazione attraverso un percorso espositivo in grado di ricordare l'antichità e la nobiltà della schiatta nei luoghi e attraverso gli oggetti della stessa Sorrento[11] referente privilegiata della capitale -a partire dal XV



Fig. 7 - Particolare dell'allestimento del Museo Correale nel 1924.



Fig. 8 - La sala delle antichità sorrentine del Museo Correale nel 1924.



Fig. 9 - Sfilata delle sale al primo piano, allestimento Giovene.



Fig. 10 - La sala delle porcellane orientali nell'allestimento del 1924.

secolo- proprio grazie alle sue famiglie ed al loro potere politico, economico e sociale.

«Posti ai margini della vita pubblica – scrive Annunziata Berrino- che la famiglia aveva dominato lungo tutta l'età moderna, gli ultimi Correale cercano un'ultima legittimazione del loro status e della loro distinzione aristocratica nella fondazione del Museo, che oltre a mostrare il loro gusto privato avrà la funzione di ostentare a chi lo visiterà la loro rete di rapporti con l'alta nobiltà»[12]. Il legame museo-archivio che, come Filangieri, i Correale vorranno portare all'interno della villa è un'ulteriore conferma di questa volontà di formare e raccontare una "casata" che univa i membri in una lunga catena di generazioni e al tempo stesso li connetteva a un gruppo di parentela molto più vasto.

Unificando le raccolte di Pompeo e di Alfredo, l'istituzione avrebbe dovuto dar "lustro alla città dei nostri avi" ed evitare lo "sperpero" degli oggetti assicurandone la conservazione e la memoria dei fondatori. Donando – tra l'altro – mobili, specchiere, "burò, buroncino e cassettino", "lampieri", orologi e specchiere i Correale certamente orientarono l'allesti-

mento verso un impianto di tipo ambientalistico in grado di mostrare anche il gusto della famiglia ma gli oggetti che andarono a costituire il museo giunsero a Sorrento – in tempi e da luoghi diversi – molto dopo la loro morte e la donazione alla città, quando, cessato l'usufrutto di Angelica de' Medici, Principessa di Ottajano e moglie di Pompeo (morta nel 1917 e residente a Napoli), il Consiglio di Amministrazione del Museo avviò i lavori di adeguamento a spazio espositivo della villa ed incaricò, all'uopo, Carlo Giovene di Girasole. Difficile, dati i presupposti teorici illustrati, immaginare un ordinamento rigidamente scientifico e classificatorio del museo che sarebbe stato inadeguato a dar forma visibile alla *mission* individuata da Pompeo e Alfredo e va precisato, inoltre, che i Correale – se si esclude qualche piccola raccolta – furono privi di un preciso *kunstwollen* collezionistico e operarono acquisti o acquisirono oggetti probabilmente per l'arredo delle case. Toccherà a Carlo Giovene interpretare la loro volontà e trasformare il patrimonio di opere d'arte dei Correale in una "risorsa simbolica", rivedere la funzione dei valori culturali, delle pratiche simboliche, e più specificamente dei meccanismi informali di prestigio e d'influenza che servirono a perpetuare il ricordo e l'identità della schiatta.

L'avvio al processo di realizzazione del Museo Correale di Sorrento viene dato, nelle sale del Museo Filangieri, il 19 settembre 1917. L'ente morale sorrentino è inizialmente diretto da un consiglio d'amministrazione di cui fanno parte: il Principe Stefano Colonna di Paliano, direttore del Museo Filangieri, il cav. Luigi Cariello, il Comm. Tommaso Astarita e il Cav. Manfredi Fasulo. Nei primi verbali del Consiglio, com'è facilmente comprensibile, ci si dedica all'organizzazione giuridica ed economica del museo precisando la storia della donazione e le diverse tappe che hanno portato alla nascita dell'istituto: i testamenti dei due fratelli del 1900, lo statuto del 1904, l'usufrutto dei beni lasciato alla moglie di Alfredo, la morte di quest'ultima nel 1917, la scelta della sede. Poi, nel mese di ottobre dello stesso anno, si avviano i sopralluoghi a Sorrento[13]. Lo spostamento delle opere da Napoli è decretato il 20 ottobre 1917, ma, prima dell'arrivo delle stesse, il consiglio decide di procedere ai lavori di messa in sicurezza delle «porte e finestre del primo piano, mediante serrature alle porte d'ingresso e paletti di legno dietro le finestre ed i balconi». Le verifiche sul contenitore prescelto convincono il consiglio della complessiva inadeguatezza della sede e della necessità di lavori di ripristino. Nel verbale del 16 febbraio 1918 – che ha per ordine del giorno "lavori all'edificio" – si legge quanto segue:

> «il Presidente [...] riferisce che dovendosi addivenire all'adattamento della casa Correale a Museo, per collocarvi i mobili ed oggetti costituenti il patrimonio artistico, ha chiesto un parere al riguardo, all'egregio Ingegnere Sig. Carlo Giovene dei duchi di Girasole, ed egli, in seguito alla visita dei locali ha indicato le riparazioni allo stabile e le opere a farsi, che si riferiscono. Esso Presidente soggiunge che per effettuarsi i lavori, occorre dividerli in varii lotti per somme inferiori alle lire 500, allo scopo di poter così pagarli con dilazione, in varii tempi, essendo l'unica entrata patrimoniale, costituita dallo estaglio del fondo che si incomincerà ad esigere nel luglio c.a. e si salderà nel giu-





Fig. 11 - Museo Correale, Stipo in tartaruga, metà XVII sec., allestimento Giovene 1924.



Fig. 12 - Museo Correale, particolare della sala XVII, allestimento Giovene 1924.

> gno 1919 secondo il contratto di fitto. Interessa poi i componenti ad invitare il prelodato ingegnere ad assumere la direzione dei lavori»[14].

L'avvio dei lavori al Museo Correale è ricordato anche da Carlo Giovene nel suo manoscritto già più volte citato:

> «Nel 1918 – scrive lo stesso Carlo – venuta a morte la Principessa di Ottaiano Angelisa dei Medici, usufruttuaria dei beni del Conte Pompeo Correale, fu costituito l'Ente Morale Correale di Terranova, da formarsi colle raccolte di Arte Antica dei Conti Alfredo e Pompeo Correale e con quella lasciata in eredità dalla medesima Principessa di Ottaiano. Il Giovene (il testo è sempre scritto in terza persona nda) ebbe incarico simultaneo dagli eredi Ottaiano e dal Consiglio di Amministrazione dell'Ente Museo di procedere allo studio, alla scelta ed all'ordinamento degli oggetti per erigere il nuovo museo nella Villa Correale di Sorrento»[15].

Carlo Giovene entra dunque quasi subito nella storia del Museo sebbene, in un primo momento, solo come direttore dei lavori di restauro della sede. La scelta di affidare a Giovene anche l'organizzazione dell'esposizione e la complessiva progettazione del museo non tarda però a venire. Nell'agosto del 1918, il Presidente esorta il consiglio a pensare alle "norme di ordinamento" del museo e propone che «sia fatto invito all'egregio Ingegnere Carlo Giovene dei duchi di Girasole, di dirigere e stabilire il collocamento dei mobili ed oggetti d'arte legati al Museo».

Difficile capire esattamente quali strade possano aver portato Giovene al Correale. Continuando a prender spunti dal romanzo del figlio, di cui abbiamo avuto modo di verificare la stretta connessione con le reali vicende familiari, balza agli occhi un'indicazione che si riferisce al 1917: «poiché le privazioni della guerra si facevano sentire in città, Gian Luigi



Fig. 13 - Museo Correale, particolare della sala XII, allestimento Giovene 1924.



Fig. 14 - Battenti del Palazzo Pianura a Napoli, foto di Ferdinando Lembo per gli studi di Carlo Giovene (in seguito solo FCG), 1925 ca.

[Carlo] trasferì la famiglia anzi tempo nella stagione, a Sorrento»[16] tornando a Napoli solo nel mese di ottobre. Ci sarebbe dunque, se fa fede il romanzo, una strettissima coincidenza tra la presenza di Giovene nella città dei Correale e l'avvio dei lavori nella Villa alla Rota. Questa coincidenza potrebbe servire a spiegare le circostanze che hanno portato il nostro ingegnere al museo: è nel posto giusto al momento giusto e con le giuste competenze. Ma c'è forse qualche altra considerazione che, sempre a partire dal romanzo, è possibile fare. L'immediato dopoguerra corrisponde, per la romanzesca famiglia Sansevero, al periodo in cui viene completata la grande casa di Monte di Dio. Qui, come si è detto anche nel capitolo precedente, Gian Luigi sistema e rende visibile la sua grande raccolta di oggetti d'arte dal 1917, periodo in cui avvia attività mondane per «vagliare e cernere le persone [...] secondo criteri determinati e perché valessero stabilire quella specie di osmosi tra la pratica politica e l'eleganza mondana che fu sempre l'appannaggio delle classi elette»[17]. Gian Luigi costruisce un nuovo sistema di contatti e di relazioni sociali che – in un contesto economico, politico e sociale notevolmente modificatosi – devono poter servire al rafforzamento del suo ruolo sociale, legittimare la famiglia, restituire vigore all'antica nobiltà. Feste, cotillon e salotti sono gli strumenti utilizzati da un uomo che vuol esser nuovamente parte dell'alta aristocrazia napoletana, quella «élite nobiliare, tanto altezzosa» di cui si circonda quasi quotidianamente. Non escluderei che lo stesso abbia fatto Carlo: sistemata la casa di Via Nicotera, esposta la collezione, lavora per reinserire la famiglia «nel circolo di una splendida vita sociale e mondana»[18]. È quindi molto probabile che il riferimento alle feste ed ai salotti del libro nasca da un rituale salottiero avviato anche da Carlo Giovene che, giunto ai vertici della piramide della ricchezza, cerca nuova legittimazione presso l'ampia società di cui il salotto è parte organica e diretta emanazione. Diverso dai salotti sette-ottocenteschi, quello



Fig. 15 - Armadi nella sacrestia dell'Annunziata di Napoli, FCG, 1925 ca.

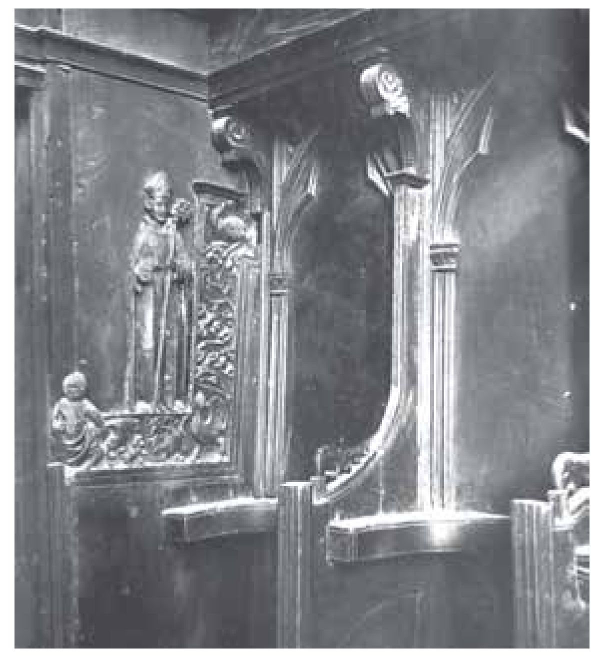


Fig. 16 - Coro dei monaci della Chiesa di Santa Chiara a Napoli (part.), FCG, 1925 ca.

di fine otto - inizi nove continua, anche a Napoli, ad essere spazio importante di socialità informale utile per acquisire rispettabilità ma anche, comprensibilmente, capacità "contrattuale". Credo che in quest'ambiente Giovene abbia ricreato quei rapporti con la nobiltà napoletana che lo portano a Sorrento, alle iniziative degli anni venti ed al Museo nella Floridiana. Se l'esser nobili aveva significato, in passato, non solo esser distinti dagli altri ceti ma anche godere di deleghe giurisdizionali concesse dal sovrano oppure essere una parte dello stesso corpo sovrano, già alla fine dell'Ottocento, ben poco era ormai rimasto di questo universo nobiliare. La Grande Guerra danneggia ulteriormente il poco rimasto. L'identità di ceto della nobiltà, si è detto, «al massimo poteva essere riempita di piccole e tronfie strategie sociale, dalla soddisfazione di esibire sui propri cartoncini da visita il titolo, o sulle portiere delle carrozze e sul portone dei palazzi di città e di campagna lo stemma con le insegne araldiche di famiglia»[19]. Se il declino della presenza aristocratica è considerevole nella vita politica e amministrativa della nazione, diversa è la reale portata del coinvolgimento aristocratico nella sfera pubblica a livello locale. La nobiltà napoletana tende, come avviene in molte altre parti d'Italia, ad esercitare la propria influenza nella vita pubblica proponendosi quale simbolo onorevole e disinteressato dell'ordine e della stabilità sociali, organizza attività filantropiche, presiede consigli direttivi nelle più importanti istituzioni in campo culturale e assistenziale e diventa socia fondatrice di società sportive e ricreative. Carlo Giovene, con la sua grande casa che faceva di lui "un sopravvissuto ed un antesignano", è un perfetto interprete di tutto ciò, per interesse – certo – ma anche per vocazione: Carlo, come



Fig. 17 - Battenti della Chiesa del Carmine maggiore di Napoli, metà XVIII sec., FCG,1925 ca.



Fig. 18 - Battenti del palazzo Diomede Carafa, FCG, 1925 ca.

il Gian Luigi del romanzo, è«un ibrido, nel quale il paladino e il capitano d'industria, [sono] serrati dentro la stessa persona, pur rimane[ndo] divisi»[20].

All'imprenditore e al paladino insieme guarda con interesse il Consiglio d'amministrazione del Correale. L'imprenditore entra nella Villa alla Rota. Ad operare sarà però soprattutto "il nobile cavaliere" che a Sorrento cercherà – come aveva fatto nella propria casa ma valutando le necessità del "nuovo" museo rivolto ad una molteplicità di pubblici – di creare uno spazio in grado di rappresentare ancora i fasti di quell'antica nobiltà il cui "imborghesimento" è, di fatto, ancora poco accettato. «Egli – leggiamo ancora nel *Curriculum* di Carlo – si accinse all'opera dedicandosi ad essa per oltre sei anni, e compiendo da solo ogni necessario lavoro, perché mancavano i mezzi per procurarsi qualsiasi aiuto. E rinunciò ad ogni compenso ed al rimborso delle non lievi spese incontrate nel lungo periodo di esecuzione del lavoro compiuto in sito lontano dalla sua residenza»[21].

2.2 *La riscoperta del Barocco: Giovene e l'allestimento di ambientazione*

> «Il Museo fu solennemente inaugurato dal Ministro Gentile il 10 maggio 1924, ed è stato in seguito visitato da numerose alte personalità, che ne hanno lodato l'ordinamento, da qualcuna di esse indicato come modello da seguirsi. In tale senso si sono pronunciati anche illustri critici esteri. Ma, malgrado tutto ciò, la esistenza di questo Museo pare che sia ufficialmente sconosciuta alla Direzione Generale delle Belle Arti»[22].



Fig. 19 - Coretto in legno intagliato e dorato, Chiesa del Pio Monte della Misericordia di Napoli, FCG, 1925 ca.

Tornerò in seguito su quest'ultima riflessione di Carlo Giovene legata alla difficoltà di rapporti con gli enti statali preposti al patrimonio culturale che caratterizzerà soprattutto il suo lavoro per il Museo duca di Martina. Di questa citazione mi preme, per il momento, segnalare due punti: il primo riguarda la presenza del Ministro Giovanni Gentile, il secondo il riferimento all'allestimento del museo come "modello da seguirsi". Nel discorso inaugurale, Carlo Giovene presenta il Museo Correale come uno spazio nuovo rispetto alle altre istituzioni museali campane, luogo di «quanti amarono e raccolsero le leggiadre forme dell'arte barocca, e ne fecero dono generoso [...] Essenzialmente barocca, adunque, è la raccolta Correale: di quelle forme d'arte, cioè, che forse raggiungono, fra tutte, la espressione più completa del sentimento e della vita del loro tempo». Particolarmente interessante il passaggio successivo, quello in cui si fa riferimento agli «studiosi, alcuni intellettuali, gli ipercritici, con i loro preconcetti, collo sguardo fisso nelle pure visioni del passato, chiusa la mente al rigoglio delle nuove idee [che] dichiararono fin dal suo primo sviluppo il barocco stile decadente»[23]. Siamo nel 1924, Benedetto Croce sta lavorando alla sua *Storia dell'Età Barocca in Italia*[24]con cui, discordando notevolmente da molte delle prospettive correnti, esprime un giudizio di aperta condanna delle debolezze morali e politiche che avevano afflitto l'Italia dell'epoca. L'indagine sulla decadenza del passato è, per Croce, soprattutto ammonimento etico-morale per i suoi contemporanei ma duro è l'attacco anche alla forma barocca, un "peccato estetico" una perversione artistica:

> «il barocco – scrive il filosofo – è una sorta di brutto artistico, e come tale, non è niente di artistico, ma anzi ha, al contrario, qualcosa di diverso dall'arte, di cui ha mentito l'aspetto e il nome, e nel cui luogo si è introdotto o si è sostituito. E questo qualcosa, non obbedendo alla legge della coerenza artistica, ribellandosi a essa e frodandola, risponde, com'è chiaro, a un'altra legge, che non può essere se non quella del libito, del comodo, del capriccio, e perciò utilitaria o edonistica che si chiami. Onde il barocco, come ogni sorta di brutto artistico, ha il suo fondamento in un bisogno pratico, quale che questo sia, e comunque si sia formato, ma che, nei casi come questo che si considera, si configura semplicemente in richiesta e godimento di cosa che diletta, contro tutti, e, anzitutto contro l'arte stessa» [25].

Profondamente diversa la posizione di Giovanni Gentile che, negli stessi anni, andava aumentando il suo distacco da Croce. È probabile che, guardando con attenzione alle scelte culturali del Ministro, Giovene miri ad ottenerne il consenso. Rimandano all'idea gentiliana



Fig. 20 - Banco per chiesa, Italia meridionale, XVI sec., Kaiser Friederich Museum, foto eseguita per C. Giovene.


Fig. 21 - Doppio banco per chiesa, Italia meridionale, XVI sec., Kaiser Friederich Museum, foto eseguita per C. Giovene.

dell'arte come "momento dialettico dell'immediato sentimento", passaggi del suo discorso che leggono l'arte barocca come "espressione dell'anima e delle passioni umane, amore della vita e protendersi verso Dio" e, in generale, l'attenzione a porre l'accento sulla forma come concretezza di un contenuto reale. Al di là della condivisione dell'estetica gentiliana sottolineata, magari, anche per scelta opportunistica, resta però l'attenzione al barocco napoletano e, soprattutto, l'evidente conoscenza del processo di riscoperta di questo momento dell'arte che, avviato già nei primissimi del Novecento, aveva portato all'importante mostra di Palazzo Pitti del 1922 dove Ugo Ojetti, coadiuvato da una squadra di commissari scelti fra gli storici dell'arte più brillanti e autorevoli del tempo, aveva operato proprio in direzione della riscoperta di un'epoca, diradandone – come osserverà il nostro – «le nebbie, e rivelando di nuovo magnifiche visioni di arte»[26]. Giovene conferma, anche in questo caso, il suo guardare con attenzione a Firenze e più in generale a quel gruppo di conoscitori e antiquari che operarono non poco in direzione della riscoperta di un'epoca disponibile sul mercato, tra l'altro, anche a prezzi ragionevoli. Ma il nostro, ed è questo il dato veramente interessante, sia pur con un eccesso di retorica comprensibile data la situazione, tenta di penetrare il valore dell'arte barocca e di situarne storicamente il significato. Nel ricostruirne l'evoluzione napoletana pone l'accento sulle eccellenze architettoniche, sui pittori – di cui lamenta ancora la scarsa conoscenza – e, soprattutto, sulle arti "minori" che

> «seguono con ritmo carezzevole lo slancio meraviglioso delle maggiori. Nelle Chiese e nelle magioni sontuose – ricorda – gli stucchi e le cornici marmoree si sviluppano in una efflorescenza piena di fantasia e di grazie, si intagliano cori superbi; i mobili prima maestosi e coperti di intarsi si illegiadriscono man mano, rigonfiano i fianchi con senso vanitoso, ma con movenza piena di grazie e si adornano di bronzi; i piccoli belli oggetti si moltiplicano, ed, alfine, la manifattura di Capodimonte, se pur non raggiunga sempre nei suoi prodotti una assoluta perfezione tecnica, supera tutte le altre per eleganza e purezza di forme»[27].

È il Giovene conoscitore che parla, l'appassionato collezionista che in questi anni sta rafforzando le proprie passioni con studi accorti ed analisi di stile che risulteranno, per l'Italia Meridionale, pressoché inediti[28] e che giustificano pienamente la sua successiva partecipazione -come componente del Comitato generale[29] e collaboratore dell'Ufficio Direttivo (per la sezione dei mobili e per le ceramiche)- alla mostra del Settecento Italiano tenutasi a Venezia nel 1929. Riesce difficile, in assenza di notizie sulla sua biblioteca, riuscire a capire quanto abbia letto di Ugo Ojetti, Matteo Marangoni, Hermann Voss e dei tanti altri che avevano avviato il processo di revisione dell'arte barocca[30] ma appare evidente la sua convinta ed esperta condivisione della qualità della civiltà figurativa del Seicento e del Settecento italiano e la piena conoscenza di quanti proponevano un approccio molto diretto all'opera d'arte. Accomuna la maggior parte di questi studiosi, tra l'altro, una notevole tendenza alla divulgazione che "prese forma" in articoli di giornale e in alcune riviste[31] che affiancarono, programmaticamente, le esigenze di studio, di analisi, di valorizzazione di epoche e artisti poco o mal conosciuti alla volontà di non confinare l'arte solo alla cerchia ristretta degli specialisti e di raggiungere anche la gente comune. L'arte, come scriverà con grande chiarezza soprattutto Ugo Ojetti, è sentita come "bene comune" e comporta, come conseguenza, la finalità divulgativa degli studi storico-artistici.

> «Questo è il mondo alla rovescia- sosterrà nel 1919- come chi dicesse che una commedia basta rappresentarla davanti ai critici teatrali, o che le stelle del firmamento sono fatte solo per gli astronomi, e i fiori solo pei botanici. Se l'arte, nonostante i vocalizzi sulla patria del bello, non è popolare in Italia, se i quattro quinti dei visitatori dei nostri musei, in tempi normali sono stranieri, la colpa è proprio di questi boriosi pregiudizi coi quali i così detti studiosi escludono arcigni dai loro pretesi domini il pubblico.[…] Non occuparsi d'arte? Bisogna invece tornare a convincere il pubblico che tutti se ne occupano anche senza addarsene, perché quando una massaia entra dal falegname e si sceglie una seggiola e, a parità di comodo, questa le piace più di quella, la massaia s'occupa proprio d'arte, fa proprio della critica d'arte, anzi la fa più attivamente di noi perché la sua scelta se la paga coi suoi denari e non, come noi, solo con le parole»[32].

Portando avanti un'aperta critica alle nomine ministeriali tratte da «poli artici ed antartici» lontane dalla vita e dall'arte che non è solo quella «messa in fila nei musei», Ojetti sottolinea la costante disattenzione alle arti minori. «Le maestranze di stucchinai, ceramisti, marmisti, bronzisti, vetrai e decoratori, stipettai, intagliatori, si fiaccano e si disperdono, togliendoci per tutto il mondo il solo primato che, sebbene anonimo, ci restava». Pur non raggiungendo la profondità dell'analisi di Ojetti, né la densità della sua proposta operativa, Giovene aderisce pienamente a questa impostazione: all'idea di un museo sempre più sentito come strumento di sviluppo per la nazione e, per il Correale, sceglie una forma allestitiva che si orienta, decisamente, verso forme espositive più comprensibili ed accessibili al pubblico. Quanto aveva già proposto, sorretto da simili motivazioni, ma non aveva più avuto modo di realizzare in Palazzo Reale, prende forma a Sorrento



Fig. 22 - Pergamo, Parrocchia di Lacco Ameno (Ischia), primi del XVII sec., FCG, 1925 ca.

«Fino ad ieri- ricorda Giovene nel suo discorso inaugurale- trafficanti senza scrupoli cancellavano le firme sulle tele dei maestri nostri che erano poi assegnate ora agli spagnuoli, ora ai veneziani ed ai fiamminghi, secondo le tendenze commerciali del momento. E sono spesso assegnate a fabbriche francesi le belle paste bianche di Capodimonte, ed ai nostri mobili intarsiati e scolpiti si modificano le ossature per venderli sui mercati esteri come prodotti francesi, od inglesi o di Olanda. E così man mano spariscono i campioni più belli dell'arte nostra, e si accresce la gloria dell'arte altrui.
Tutto ciò deve finire ed è tempo ormai di formare pubbliche raccolte della nostra arte barocca, prima che una speculazione avida e senza scrupoli non disperda gli scarsi esemplari che ancora rimangono da noi.
E questo, sono ormai cinquanta anni e più, presentirono i Conti Correale, primi fondatori di questo Museo, forse modesto in se, ma grande per la nobiltà dello insegnamento e dello esempio.
Dovrebbero tali raccolte essere disposte con criteri nuovi. Durante lo scorso secolo, al suo inizio dominato dagli aridi principi neo-classici, il museo d'arte fu ordinato con criteri puramente scientifici, e diventò una fredda esposizione, ove le opere perdevano ogni senso di relatività, ed abbandonando quella che vorrei chiamare la espressione della loro funzionalità nello ambiente sociale del loro tempo, apparivano ognuna, come espressione individuale, solo in rapporto con espressioni della stessa specie.
Si videro, e si vedono ancora, le sale riempite di vasi, o di quadri, o di affreschi, o di minute suppellettili, scrupolosamente allineati, difesi, catalogati: ma dove era più, dove è mai la manifestazione piena del mondo che quelle forma d'arte debbono rivelare al visitatore, se pur sia persona rozza ed incolta?
Il museo deve essere, invece, come un facile libro nel quale tutti debbono poter leggere, e deve questo libro essere la chiara rivelazione dell'età che le opere raccolte rappresentano, attraverso alle immortali forme dell'arte.
E non hanno, in questa rivelazione, le opere di arte applicata minore importanza di quelle di arte pura, ché, anzi, le prime meglio parlano ai più, e la vera funzione che compiono nella società umana gli eccelsi geni dell'arte è di indicare ai minori ed agli umili la via. E se la potenza talvolta super-umana dei sommi è sentita e raggiunta da pochi, l'opera dei minori artefici dell'arte applicata è sentita da tutti e, compiendosi un processo inverso a quello originario, dalle più modeste forme, con graduale educazione, si eleva man mano lo spirito a raggiungere la comprensione delle forme pure.
Dunque il Museo non deve essere una fredda esposizione di opere ordinate per forme



Fig. 23 - Dormeuse in bronzo e oro, Reggia di Caserta, ultimo quarto XVIII sec., FCG, 1925 ca.



Fig. 24 - Mensola laccata in bianco con dorature, piano in alabastro orientale antico rilavorato, Napoli casa del Marchese di Vasto e Pescara, 1775 ca., FCG, 1925 ca.

e generi. Deve essere una espressione completa di vita, col rispetto di quelle fila ideali che legano l'una all'altra forma, da quella che solleva lo spirito alle più alte vette alle altre che completano l'intima gioia familiare, allietando lo sguardo con la forma bella del piccolo ninnolo.
Restino solitari i capolavori eccelsi, in ambienti intonati e coevi. Ma non deve il Museo mostrare con calcolata freddezza scientifica l'opera di un'artista, che spostata dal suo naturale ambiente non può essere più completamente sentita, ma deve esso stesso essere una completa espressione d'arte. Onde il suo ordinatore deve essere uomo di cultura e deve essere, nel contempo, un artista.
Inoltre, un siffatto museo deve mostrare con chiarezza la origine e la progressione, nel tempo, delle diverse forme di arte, il formarsi e lo svolgersi degli stili, in cammino concorde colla civiltà del tempo, cosicché quasi il visitatore la riviva. Man mano avanzando, e scorga da quale rigore logico, da quale stretta legge di premesse e di conseguenze sia regolato il cammino dell'arte, come quello di ogni civiltà e di ogni fatto umano»[33].

Ho voluto citare una così ampia parte del discorso inaugurale perché credo offra spazio a molteplici riflessioni su Giovene "museologo" e sull'idea di museo di cui si fa portatore. Il suo museo è indiscutibilmente spazio di conservazione. Ha il compito di tutelare quanto il tempo e il mercato dell'arte tendono a far scomparire o ad alterare, distruggendo l'originalità del pezzo e il suo essere testimonianza della cultura di un luogo e di un determinato momento storico. C'è però un dato molto nuovo e interessante che emerge dalla sequenza delle sue riflessioni: il vero ostacolo alla speculazione ed alla dispersione è la memoria, la conoscenza. Alle finalità conservative si legano indissolubilmente quelle educative e se anche queste erano ormai da qualche tempo acquisite, del tutto nuovi sono i destinatari di queste azioni. Il museo è un libro, ma deve esser "facile" e tutti vi devono poter leggere dentro. Un nuovo rapporto può dunque nascere tra visitatori e patrimonio esposto ma il museo deve diventare un luogo vitale. Non più la rigida tassonomia ottocentesca ma spazi

in cui le opere possono parlare raccontando la storia di uomini, di abilità e di luoghi. Musei, dunque, come spazi di cultura identitaria collettiva, in grado di comunicare finalmente con tutti, d'insegnare storia, gusto e trasmettere conoscenze. Non è una riflessione nuova per l'Italia. Già Corrado Ricci, ad inizio novecento, aveva posto l'accento sulla necessità di un linguaggio museale in grado di rendere comprensibile e divulgabile ad un ampio pubblico la storia dei monumenti[34] ma è soprattutto negli anni venti – anche grazie al dialogo con i responsabili dei musei statunitensi – che si rafforza il dibattito sulla necessità di nuove forme allestitive e di un nuovo ruolo sociale del museo.

> «Pour la première fois sont mis sur un pied d'égalité, et la recherche d'une disposition esthétique des œuvres, et le soin d'éviter le dégoût et la fatigue chez le visiteur, et la fonction pédagogique du musée, et, enfin, le devoir de ne livrer à l'appréciation du public que des œuvres dont les qualités sont avérées» [35].

La riflessione dei maggiori architetti allestitori del tempo è rivolta al modo in cui ridurre la frattura tra il contesto temporale e geografico delle opere e l'*hic et nunc* del visitatore.

> «Pour ceux-là, cette rupture explique sans doute l'incapacité de beaucoup de visiteurs à pouvoir interpréter les œuvres examinées. Ils promeuvent alors la reconstitution de chambres, de cabinets, de salons de musique, de cloîtres ou de cours intérieures qui accueillent des peintures, des sculptures, des meubles, des tapisseries et autres objets d'art, d'une même période, souvent d'une même origine géographique. Sont ainsi créés les « *period rooms* » ou « ensembles », dans lesquels se développent des « atmosphères » suggestives qui, par des « coïncidences » entre les œuvres, évoquent leur destination originale et permettent de mieux les comprendre. Il n'est pas aisé de dater la première réalisation de ce type de mise en exposition. S'il est bien quelques musées et expositions qui vont dans ce sens dès le XIXe siècle, il faut attendre le premier tiers du XXe siècle pour voir apparaître de telles reconstitutions, à grande échelle et dans les salles d'expositions permanentes. En Europe, ces reconstitutions sont d'ailleurs rarement réalisées dans les musées exclusivement dédiés à l'art. Le *Schweizerisches Landesmuseum* de Zurich et le *Bayerisches Nationalmuseum*de Munich créent ainsi des reconstitutions, notamment mais pas exclusivement, pour des œuvres. Ce sont surtout les musées ethnographiques qui développent ce concept, dans l'est et le nord de l'Europe principalement (Darmstadt, Lubeck, Magdebourg, Nuremburg, Copenhague, Stockholm, Bygd). Aux Etats-Unis, la situation est relativement différente. Le *Museum of Art* de Cleveland présente des reconstitutions dès 1917, mais encore de manière relativement limitée (dans quelques salles seulement); le succès de ce type de mise en exposition apparaît réellement au moment de l'exposition des chambres de l'aile américaine du *Metropolitan Museum* de New York en 1924. […] Les initiatives à cette époque sont nombreuses, variées, parfois très originales. De manière générale, ces dernières s'emploient à favoriser une meilleure appréciation des œuvres d'art par le public visiteur et, pour ce faire, elles s'orientent vers deux types de démarches. La première promeut des bonnes conditions de perception des œuvres d'art ; elle concentre son at-




Fig. 25 - Mensola dorata, Napoli Real Palazzo di Capodimonte, metà del XVIII secolo, FCG, 1925 ca.


Fig. 26 - Mensola, Napoli Real Palazzo, primo quarto del XIX secolo, FCG, 1925 ca.

tention sur les phénomènes physiologiques (en ce compris les principes d'ergonomie visuelle) pour produire une monstration efficace ; elle développe une approche « esthétique ». La deuxième démarche élabore et promeut des outils pour faciliter l'interprétation; elle évoque, explique, fait référence, pour que le visiteur comprenne, déchiffre, imagine; elle réalise en quelque sorte une démonstration et participe à la construction d'une approche « didactique ». L'une et l'autre démarche ne s'opposent pas, la deuxième pouvant d'ailleurs avantageusement compléter la première. Toutefois, l'histoire montre que l'approche « esthétique » détermine largement les réalisations d'entre-deux-guerres. L'approche « didactique », il est vrai, dépend directement des qualités pédagogiques des muséologues - aptitudes peu développées à l'époque. L'urgence des réformes à entreprendre dans les musées à ce moment amène logiquement les professionnels du musée, qui veulent rompre avec les pratiques du passé, à se tourner vers des solutions durables, qui répondent à des objectifs rigoureusement définis. Il semble mieux valoir se limiter à une mise en exposition sobre et efficace que de s'aventurer vers une *terra incognita* ; les visiteurs sont supposés posséder les bagages nécessaires pour l'interprétation des œuvres»[36].

Giovene conosce il dibattito sulla necessità di svecchiare il museo e di restituire centralità al pubblico piuttosto che alle opere, ha piena consapevolezza del fatto che il museo sia dei suoi visitatori e che questi ultimi debbano esser soprattutto persone comuni. È dunque in linea – ed è un dato di estrema precocità e quasi del tutto assente nel dibattito napoletano[37] - con il citato processo di revisione di funzioni, priorità e forme del museo che in Italia porterà ad interessanti proposte allestitive oltre che a vivaci dibattiti tra quanti (si pensi a Pompeo Molmenti o a Francesco Malaguzzi Valeri) sostenevano l'utilità dello storicismo culturale espresso dai musei di ambientazioni e chi, invece, (come Roberto Longhi e Lionello Venturi) pensava che "l'ambiente" non aggiungesse nulla alla necessità di leggere un'opera solo nei suoi puri valori formali. Giovene non ha dubbi e opta per una forma espositiva che possa consentire al visitatore di comprendere, decodificare e immaginare[38].

Senza arrivare alle "period rooms", senza ricorrere ad inutili false ricostruzioni, egli si orienta, con intelligenza e sobrietà, per quel "senso di relatività" fra le opere indicato nel suo discorso inaugurale, tentando di restituire e rivelare – attraverso il rapporto tra diverse tipologie di oggetti – "l'età" che le opere raccolte rivelano.

Il percorso del Museo realizzato da Giovene appare al visitatore molto leggibile: al piano terra, ci sono spazi ordinati per raccontare e confrontare la storia dei Correale e quella di Sorrento. In ordine cronologico, i reperti archeologici provenienti da Sorrento decorano l'atrio e accompagnano il visitatore alla prima sala interamente dedicata ai donatori, al loro padre e ad Angelica de' Medici. Sorrento e i Correale: il racconto è narrato attraverso la raccolta Tassiana, il paesaggio sorrentino (sala II), le lapidi tombali e gentilizie delle altre famiglie e i frammenti architettonici degli edifici storici della città (sala III). Il visitatore legge l'antichità del luogo (bello anche il contrasto cromatico tra le pareti e gli oggetti esposti), il succedersi delle epoche e il ruolo di punta avuto dalla famiglia cui si sono legate, nel tempo, altre casate i cui stemmi gentilizi, guardando probabilmente all'allestimento del museo Filangieri, vengono esposti da Giovene sulle pareti del monumentale scalone[39].

Il pianterreno appare dunque come una premessa generale (è lo spazio anche delle donazioni aggiuntive) alla celebrazione della famiglia, del suo gusto e del suo splendore che trova posto nelle sale successive. Le antiche immagini delle sale superiori del Museo Correale restituiscono una straordinaria mescolanza di pitture, mobilio, oggetti d'arte applicata senza alcuna gerarchia di generi, di epoche o di tipi. Le stanze, senza dubbio, guardano a quelle "d'epoca" ma l'effetto complessivo non è tanto quello di uno stucchevole spazio di "vita fermata", l'illusione della "storia recuperata", quanto un tentativo di "rianimare" il passato per costruire agli oggetti un nuovo destino, ricomporre un contesto studiato e dunque appositamente esposto "secondo un criterio di epoche e di finalità"[40]. La citazione è tratta da un articolo in tedesco illustrato da tavole che consentono di leggere l'eleganza e la particolarità delle sale del Museo, dove i secoli si mescolano con gusto ed eleganza seguendo quel criterio che il romanzesco Gianluigi di Sansevero aveva così bene espresso: «lo stile vero non consiste nell'allineamento delle cose simili, come nei musei, ma nell'armonia di oggetti diversi»[41]. È evidente che il polemico "come nei musei" rimandi alle disposizioni tipologiche o per serie cronologiche dei musei ottocenteschi ed è molto interessante che, al Correale, Giovene metta in pratica la sua idea di esporre "un po' di tutto". Questo criterio era particolarmente caro ai dilettanti e ai conoscitori d'arte che prevedevano (si pensi al già citato Bardini) preziosi accostamenti fra le opere in rapporto alle loro dimensioni e all'ambiente di destinazione, in modo da far risaltare i pezzi disposti non in isolamento, ma in stretta relazione tra loro. "L'uso e il recupero del passato – è stato scritto- si modifica nell'intento collezionistico nel corso dell'ottocento […] per diventare sintesi di un'immagine individuale di storia, attestato di un passato soggettivo ricreato in un ambiente privato" [42]. È innegabile un allestimento "di respiro", dove le opere, eviden-

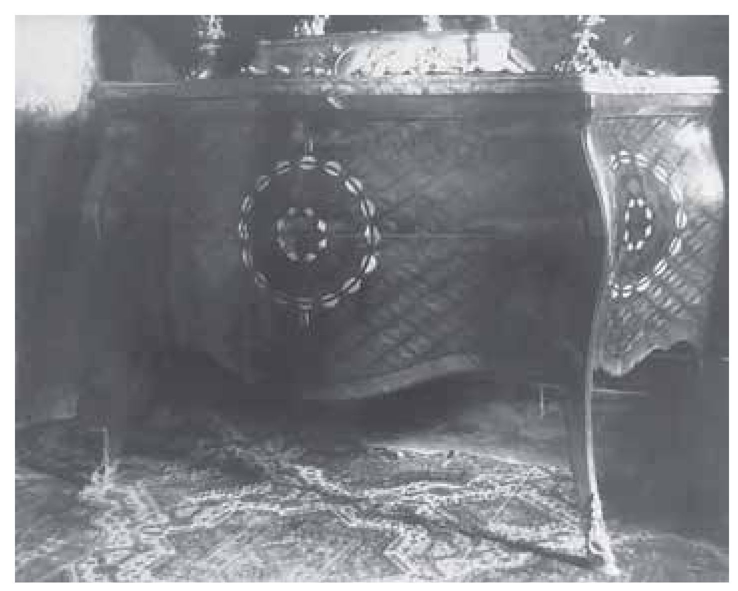




Fig. 27 - Cassettone siciliano, metà sec. XVIII, Napoli Casa del Duca di Casapesenna, FCG 1925 ca.



Fig. 28 - Comodino impiallacciato con bronzi dorati, metà XVIII sec., Napoli proprietà privata, FCG, 1925.

temente, rispondono anche al gusto e al "sentire", frutto di una vita di esperienza sugli oggetti e sulla loro disposizione, "l'esercizio competente di un sensibile tramite tra luogo di origine delle opere e il museo"[43] ma, altrettanto necessario, è precisare che Giovene non rinuncia in alcun modo ad illustrare al pubblico, nel modo più completo e storicamente possibile, cosa sia uno stile, come riconoscerlo e come datarlo anche per favorire e promuovere le applicazioni dell'arte all'industria. Morazzoni, che descrive il Museo nel 1938, segnalerà costantemente - nella sua guida- il ruolo predominante di mobili, stipi, maioliche, terraglie che finivano con il predominare visivamente sui pur numerosi dipinti presenti alle pareti. Il museo Correale, scrive, è lo spazio della "manifestazione dell'arte dell'arredamento di lusso napoletano"[44], uno spazio rappresentativo della cultura, dei costumi e della vita di un tempo e di un luogo cui il museo deve rivolgersi affinché i documenti in esso raccolti ed esposti siano strumento di crescita e di trasformazione.

2.3 *Le arti applicate, lo studio del mobilio settecentesco.*

Il Museo sorrentino apre al pubblico dotandosi immediatamente di un catalogo/guida illustrato, semplice, chiaro e poco costoso[45]. Il libretto inizia con una brevissima storia delle collezioni che è conclusa da un'interessante riflessione sulla "missione" dell'istituto: «le raccolte di questo Museo in modo particolare documentano la geniale attività dei cultori delle arti minori: ebanisti, intarsiatori, laccatori, ceramisti, scultori in legno ecc. dei Sec. XVII e XVIII e soprattutto rievocano la feconda operosità degli artefici napoletani che fio-

rirono sotto il regno di Carlo III e Ferdinando IV di Borbone: è necessario convenire che i vecchi artefici napoletani sia per abilità tecniche, sia per vivacità di fantasia, non appaiono inferiori ai loro più celebrati colleghi delle altre regioni d'Italia e d'Europa»[46]. Non sappiamo chi abbia redatto il testo ma è molto probabile che sia stato lo stesso Giovene a predisporlo o a seguirne comunque la pubblicazione. La riflessione sulla "geniale attività" dei cultori napoletani delle arti applicate appare in linea con quanto Giovene aveva già affermato in occasione della polemica sui "cocci" del Duca di Martina e corrisponde, inoltre, al rinnovarsi del dibattito sulle arti applicate a Napoli che, avviatosi già nel secondo ottocento, era stato ripreso ad inizio secolo da Giovanni Tesorone e poi da quanti, tra gli anni Venti e Trenta, rivendicarono il ruolo della produzione di arti applicate anche per difendere storia e tradizioni. Le arti applicate, dichiaratamente popolari, erano ritenute in grado di richiamare in causa l'artigianato e la sapienza di mestiere tramandato di generazione in generazione. Si cominciò, pertanto, a propagandarle come valenza indispensabile allo sviluppo, risorsa economica e culturale. [47] Molta parte dei documenti conservati presso l'archivio Giovene ci mostra un uomo in linea con tale impostazione. Non sempre è facile ricollocare- anche cronologicamente- i discorsi e le relazioni su queste tematiche che vedono il Duca di Girasole proporre strategie d'intervento sulla formazione architettonica a Napoli, dare indicazioni sui possibili ammodernamenti degli Istituti d'Arte Napoletani e relazionare sulla Real Stazione Sperimentale per le industrie della Ceramica e della Vetrificazione. È comunque indubbio che, a partire dai primissimi anni venti, Carlo Giovene orienti sempre più le sue azioni verso interventi che definirei politici, rivolti alla città ed al suo sviluppo. I musei sono i tasselli visibili di un complessivo progetto d'intervento su Napoli che coinvolge la sfera urbanistica, la formazione professionale e la produzione industriale individuando, come filo conduttore, il patrimonio culturale che è, per il nostro, vero elemento d'identità e di coesione di un territorio: la sua conservazione, il suo studio e la sua comunicazione, strumenti decisivi per lo sviluppo economico dei luoghi. Ma la "messa in valore" del patrimonio culturale, anche ai fini della sua valorizzazione economica, non può più prescindere da studi accorti e documentati. È veramente interessante notare come Giovene, svestendo i panni del collezionista (forse anche per le sopraggiunte difficoltà economiche), scelga la strada della ricerca e della divulgazione andando a colmare quei "vuoti" di conoscenza che limitavano il concreto apprezzamento degli oggetti d'arte applicata esposti nei suoi musei.

Se alla riscoperta della ceramica e della porcellana napoletana avevano dato un notevole contributo, già dalla metà dell'Ottocento, Camillo Minieri Riccio, Giuseppe Novi, Ludovico De la Ville Sur-Yllon e il più volte citato Tesorone, mancava, invece, qualsiasi riflessione sul mobilio, una delle espressioni più tangibili della società e del costume di un'epoca. Gli studi sul mobilio non erano certo una novità per molta parte d'Italia e lo sviluppo dei Musei Artistici Industriali spesso dotati di officine di stipetteria (come quello di Napoli, ad esempio) aveva più volte fatto nascere la necessità di approfondire la ricerca sui mobili che «non meno dell'architettura fanno conoscere la civilizzazione di un popolo e ne riflettono i costumi». Per Napoli, e in generale per l'Italia meridionale, nulla era però emerso nella pur

vivace riflessione di fine ottocento sulle arti applicate[48] né dai contributi di quanti avevano portato nel nuovo secolo il dibattito sulle arti utili. Carlo Giovene, architetto, non poté non risentire della vivace disputa che dalle arti applicate giunse – attraverso Boito – alla riconsiderazione del ruolo delle arti decorative nelle Scuole di Architettura ed è molto probabile che abbia anche seguito e condiviso l'idea di Gustavo Giovannoni "dell'architetto integrale" che porterà, negli anni trenta, alla proposta d'inserire nell'ordinamento didattico della scuola di Architettura di Roma insegnamenti come Arredamento e decorazioni d'interni e Arredamento degli ambienti. Il saggio di Giovene dedicato alla "mobilia" settecentesca e pubblicato, nelle pagine della rivista «Architettura e arti decorative»[49] fondata con Piacentini dallo stesso Giovannoni, sembrerebbe confermare questa affinità di vedute.

La Mobilia Napoletana e i lavori affini nel Settecento è un contributo di circa trenta pagine, corredato da splendide fotografie, che- per la prima volta- offre "una preziosa antologia di esemplari appartenenti a collezioni pubbliche e private, oltre che a chiese e monasteri, distinguendoli per tipi". La citazione è di Antonella Putaturo Murano che, nel 1977, lamenterà ancora l'assenza di studi adeguati sul mobile napoletano[50] e la necessità di ricostruire la "vicenda di una produzione che, oltre a non essere inferiore né per qualità né per quantità a quelle degli altri centri italiani, si contraddistingue per una sua particolare adesione ai più vari portati culturali del Settecento". Lo studio del mobile – ricorda la studiosa –

> «deve soprattutto partire dal presupposto che l'arredamento, del quale esso è parte essenziale, costituisce uno 'status symbol' dell'individuo di fronte alla società. Per giungere ad una conoscenza piena del mobile occorre vederlo inserito nell'ambiente per il quale era stato creato, ricorrendo a fonti documentarie, a testimonianze iconografiche e agli interni di case nobili, borghesi e popolari dei quali è possibile avere conoscenza. Per Napoli, non si è riusciti purtroppo a reperire esemplari utili alla conoscenza del mobile popolare, ma solo per quello che arredò case aristocratiche, conventi e sedi di istituzioni pubbliche e per l'altro destinato al ceto medio, documenti d'archivio e dipinti, oltre a numerosi pezzi e complessi finora in gran parte passati inosservati, hanno permesso di ricostruirne la vicenda e di delineare di questa un quadro nel quale la produzione artistica è stata vista in relazione alla società e perciò alle scelte delle varie categorie di committenti, alla posizione degli artigiani, alla parte che architetti e artisti vari ebbero nello svolgimento di un'arte particolarmente legata alla vita»[51].

Il saggio pubblicato nella rivista di Giovannoni risulta molto lontano da questo approccio proponendosi, per lo più, come una "carrellata" di esemplari affiancata da un veloce testo esplicativo privo di affondi storici e apparentemente supportato dal solo "occhio" del conoscitore. Tra le carte dell'Archivio Giovene, tuttavia, è conservato un manoscritto, purtroppo privo di alcune pagine, senza data ma probabilmente della fine degli anni Venti, intitolato *Mobili e altri lavori in legno nel Mezzogiorno d'Italia* che il nostro non pubblicò pur essendo evidentemente un testo già immaginato per la stampa e corredato di fotografie e note[52].

L'approccio alla storia del mobile napoletano è molto diverso da quello dell'articolo pubblicato e mira a coprire un arco cronologico molto più ampio del Settecento tentando -attraverso lo studio di fonti documentarie e il confronto con quanto conservato nei musei, nei conventi, nelle chiese o nelle case private- un'ampia ricostruzione della "storia completa dell'arte del mobile nel mezzogiorno d'Italia". Erano anni in cui, almeno una parte della produzione italiana di mobili poteva godere di studi e pubblicazioni: Von Bode – sicuro riferimento di Giovene- aveva pubblicato nel 1920 il suo *Italienische Hausmöbel der Renaissance*, e diversi altri studiosi (P. Toesca, A. Pedrini, M. Tinti) stavano avviando una rilettura della produzione italiana orientata prevalentemente all'Italia centro-settentrionale. Pur consapevole dei danni legati ad "un attivissimo commercio antiquario, durato, senza controllo, per cinquant'anni e più, [che] ha dispersi per tutta Europa i campioni più belli, tacendone o falsandone la origine, secondo la convenienza commerciale del momento"[53], Giovene avvia un interessante tentativo di ricostruzione storica attingendo "ai rari campioni di mobili rimasti nella regione". Il suo racconto parte "dall'età di mezzo" e dal "superbo rigoglio d'arte di cui godette l'Italia meridionale dall'ottavo al tredicesimo secolo e che dovette avere il suo centro propulsore nella Campania, sotto la guida del monachesimo benedettino". La ricerca è evidentemente condotta *de visu* e tenta, per le varie epoche, un costante confronto con le caratteristiche dell'architettura e più in generale della cultura del tempo.

> «Nei conventi della regione, ove un profondo fervore religioso riuniva uomini di ogni classe, già forse nell'ottavo secolo, e certamente ai primi del dodicesimo, si eseguono lavori sontuosi in legno, troni abbaziali, cori per le adunate dei monaci e leggii, mentre nella più lontana Puglia nel 13° secolo la sedia episcopale è ancora scolpita nella pietra, come si vede a Canosa e a Monte S. Angelo. E, forse ciò dipese dalla maggiore facilità di ottenere nella Regione campana adatte qualità di legni, rare o mancanti in parte della zona pugliese. Carlo I d'Angiò, adunque, trovò tutta la regione meridionale, dagli Abruzzi alla estrema puglia, in una stupenda fioritura d'arte quando le impose il suo dominio. Era Napoli tra le città più ricche e fastose d'Europa ed aveva pur risentito del rude ma buon governo di Federico II, che aveva fondato ivi la Università piuttosto che nella sua capitale. Gli artisti francesi chiamati dai nuovi dominatori, e quelli chiamati un secolo dopo da Alfonso d'Aragona, per paesana vanagloria e per imprimere i segni delle passate dominazioni sempre turbarono, colla imposizione di un sentimento nuovo ed estraneo, lo svolgimento di un'arte che già aveva un magnifico sviluppo».

All'accurata ricognizione dei luoghi – attestata anche dalle numerose fotografie che in parte si pubblicano nel testo – Giovene unisce stavolta la ricerca e lo studio delle fonti d'archivio e bibliografiche: Summonte, innanzitutto, e la sua lunga lettera a Marcantonio Michiel (la cui edizione critica fu curata da Fausto Nicolini nel 1925[54]) ma anche i Filangieri (Gaetano ed Antonio) e l'abate storico benedettino Paul Pierre Marie Guillame.

Molti dei rimandi in nota segnalati nel testo erano probabilmente su di un foglio andato perduto per cui resta difficile risalire a tutti i suoi riferimenti bibliografici ma è evidente, rispetto al saggio pubblicato, un ulteriore affinamento della capacità di lettura delle caratteristiche stilistiche dell'opera e la volontà di allargare lo sguardo alla cultura artistica del periodo preso in considerazione. Interessanti sono, ad esempio, i confronti stilistici tra codici miniati e dettagli ornamentali ("Salvo a voler ammettere una resistenza di forme tradizionali per altri due secoli – scrive – poco probabile, perché lo stile italo-longobardo tra l'ottavo ed il dodicesimo secolo, specialmente dopo cessato il dominio di quel popolo, si sciolse in forme più svelte di quelle del trono di Montevergine, come dimostra una tavoletta intagliata, forse frammento di postergale, rinvenuta nel 1880 dal dotto benedettino D. Oderisio Piscicelli nella Chiesa madre di Castellano del Volturno. È questa tavoletta certamente lavoro di un monaco artista che trasse l'ispirazione dalle ricche alluminature che ornano gli antifonari dell'abbazia di Montecassino nell'11 sec. e che sono appunto definiti di carattere longobardo-cassinese. L'intaglio serba un certo stile tondeggiante e calligrafico che è proprio di quelle miniature; simili sono gli intrecci; simili nella caratteristica stilizzazione le fiere racchiuse nelle capricciose volute.") e i più ovvi riferimenti alla scultura in marmo. Quel che appare evidente è la volontà di scrivere un racconto, la storia di un'arte locale che s'arricchisce anche grazie a stimoli esterni ma mantiene inalterata una sua identità, una specificità "a provare la genialità, il gusto, l'abilità di mano degli artefici meridionali e a definire i caratteri dell'arte loro, le opere di natura stabile, come cori di chiese, armadi di sacrestia, battenti di porte e simili". Dalla collezione privata al museo, dal museo alla città intesa come luogo d'intervento attivo cui il museo può servire perché luogo di confronto e di ampia diffusione di sollecitazioni e modelli utili a resuscitare e rilanciare le arti decorative ponendo un argine alla decadenza dei prodotti industriali italiani. Riecheggiano, negli obiettivi individuati da Giovene per Sorrento, gli intenti già presenti nel manifesto stilato dal comitato promotore della grande esposizione di Torino del 1902 che aveva raccolto e trasportato, nel nuovo secolo, la tradizione plurisecolare dell'artigianato artistico in Italia come un'eredità produttiva e artistica di grande rilievo che doveva "aprirsi ai meccanismi dell'industria e della produzione seriale, abbandonando eclettismi e formule legate all'artigianato artistico ormai obsoleto". [55] È questo suo sentire unito alla competenza, evidentemente riconosciuta dai conoscitori, che lo portò ad essere – come già accennato prima – tra i protagonisti della *Mostra del Settecento* a Venezia[56], evento diretto da Nino Barbantini finalizzato a colmare una lacuna che non riguardava più solo la pittura italiana ma l'insieme della produzione artistica del XVIII secolo[57]. Affresco completo del Settecento italiano, la mostra si caratterizzò per la decisa apertura alle arti applicate e per l'allestimento di ambientazione. Il Museo Correale, di cui molti pezzi furono esposti in mostra, risultava essere, in quegli anni, tra i più nuovi ed aggiornati musei italiani.

2.4 *La direzione del Museo Correale: alcune riflessioni a margine*

L'azione del Duca di Girasole per il Correale di Sorrento non si limitò al solo restauro dello stabile e all'allestimento del percorso ma riguardò la gestione complessiva dell'istituto. Giovene, direttore del museo fino alla morte, anche in considerazione delle peculiarità giuridiche dell'istituto, seppe effettuare scelte molto interessanti sulle quali vale la pena effettuare alcune riflessioni.

Come già detto prima, l'organizzazione del museo e il collocamento degli oggetti vengono affidati a Carlo Giovene nel 1918[58] ed è quindi già ascrivibile a lui l'organizzazione complessiva degli spazi che si deduce dai verbali del Consiglio di amministrazione con cui gli viene affidato "l'oneroso incarico di dirigere il collocamento del patrimonio artistico con la sua ben nota competenza" [59]:

> «Terranei- Direzione ed amministrazione, raccolta di marmi, nelle stanze e nell'atrio, abitazione del custode-giardiniere;
> 1° piano- Mobili, quadri ed oggetti d'arte, abitazione pel conservatore, quartino a nord. Idem del 1 custode nelle stanze a sud, con ingresso speciale dalla scala grande.
> 2° piano – Mobili, quadri ed oggetti d'arte. Biblioteca a nord- quartino per un 2 custode, a sud, con ingressi separato dalla scala»[60].

È, in verità, una descrizione abbastanza generica ma è molto probabile che Giovene cercasse tempo per una valutazione più attenta delle necessità dei luoghi. La sua prima relazione programmatica è presentata, infatti, nel 1920. Al di là di precisazioni legate ai costi complessivi[61] e alla necessità di affidare i lavori a "persona che goda la piena fiducia degli amministratori", l'attenzione dell'architetto-restauratore è subito posta sugli indispensabili lavori atti ad "assicurare la stabilità e la conservazione del fabbricato. Devesi provvedere con urgenza al consolidamento delle fondazioni dell'angolo orientale, danneggiate dallo infiltramento di un pozzo nero, alle riparazioni del tetto e dei lastrici solari, al restauro delle facciate e della falegnameria esterna"[62]. Accanto alle considerazioni sulle urgenze del contenitore, la valutazione dell'insufficienza degli spazi: "deve essere base – ricorda – il concetto della massima utilizzazione dello spazio". La villa è inadatta a contenere nella "maniera desiderabile" tutta la raccolta artistica «dovendosi pur provvedere ai locali indispensabili ai custodi che debbono abitare nello stabile» ed a mobili per contenere la raccolta dei libri offerta da Manfredi Fasulo. La sua proposta prevede comunque diversi adattamenti della preesistenza, per realizzare piccoli appartamenti, per recuperare altezza alle stanze, «per formare – al piano terra – un unico ambiente adattato ad accogliere buona parte dei marmi appartenenti al Municipio di Sorrento». A conferma del grande lavoro di ripensamento in chiave museografica degli spazi domestici, il progetto prevede di " procedere a rettifica ed ampliamento di molti vani, specialmente al 2° piano, per creare le condizioni di euritmia, di disposizione e di luce, indispensabili pel Museo" e di eseguire lavori di decorazione del-

l'intero fabbricato ("presenti in forma decorosa, ma semplice"). In linea con un'idea di museo che non è solo spazio espositivo ma anche centro di attività e di ricerca, Giovene individua tre locali per la biblioteca ed alcuni spazi per l'amministrazione e per l'archivio. Con la biblioteca del museo, così come con la sezione dei marmi, si assiste – tra l'altro – ad una progressiva tendenza all'acquisizione di materiali estranei alla collezione Correale ma in grado di rafforzare il ruolo del museo come spazio di rappresentazione della storia di una famiglia strettamente connessa alla storia dei luoghi[63].

L'attività di restauro coinvolge, oltre alla sede, anche alcuni collezioni: "il restauro degli oggetti formanti la raccolta è indispensabile per gran parte dei mobili, per parecchi quadri e per pochi bronzi e porcellane. Da rimandarsi, senza inconvenienti, ad un secondo tempo per tutti i rimanenti oggetti. È indispensabile però di provvedere ad un numero sufficiente di vetrine per contenere gli oggetti". Il Consiglio, dopo attente riflessioni sul costo complessivo dell'intervento e sulle modalità di pagamento (che vedono, ed è un dato molto interessante, anche l'intervento della Banca Generale Sorrentina) approva seduta stante il piano, e Giovene, in qualità di "ordinatore del museo", è autorizzato "alla esecuzione dei restauri ed allo acquisto delle vetrine per gli oggetti nella maniera da lui proposta".

Sia pur con difficoltà, legate soprattutto ai costi dei lavori e degli interventi di restauro[64], i lavori vengono completati nel 1923. Nel gennaio del 1924, il museo si prepara all'apertura con un organico in parte diverso da quello inizialmente individuato: un conservatore- segretario, un custode-giardiniere, un aiuto custode per i biglietti e tre guide-custodi di piano[65]. Segnale evidente, quest'ultimo, di un'attenzione nuova alla necessità d'informare il pubblico attraverso personale di contatto in grado di andare oltre le funzioni di controllo delle sale e delle collezioni e che comporta una variazione al Regolamento del 1918 "basato sulle disposizioni testamentarie dei fondatori"[66] affidata al Direttore. Il 23 marzo del 1924, Giovene illustra il nuovo Regolamento del Museo "adattando al nuovo stato di cose tutte le disposizioni occorrenti all'interno andamento del Museo, specie per le norme circa il servizio del personale". Negli atti del Consiglio il Regolamento e i suoi emendamenti non sono interamente descritti ma emergono comunque interessanti spunti legati all'organizzazione del museo, alle modalità di registrazione della presenza del pubblico, al ruolo dei custodi ecc. di volta in volta proposti dal Direttore. È di quest'ultimo, nel 1927, la richiesta di modificare il costo del biglietto d'ingresso da 3 a 5 lire "restando però la percentuale di 2 l. per ciascun biglietto a favore dei portieri degli alberghi, e tale aumento in considerazione dello scarso reddito avvenuto per la vendita dei biglietti nel 1927 ed in relazione a simile modifica attuata da altri Musei e Gallerie d'Arte in Italia". Evidente, in questa breve nota, da un lato la costante attenzione al panorama museale italiano con cui il Correale ambisce a competere, dall'altro la consapevolezza del ruolo del turista in un territorio come Sorrento[67] e la conseguente necessità di rivolgersi soprattutto a questo "target" da attirare attraverso la partecipazione "assistita" dei portieri d'albergo, "promoters" e procacciatori del museo.

L'attenzione sui metodi più utili per attirare e fidelizzare il pubblico ricompare anche

nel 1930, quando una richiesta dell'Ente Soggiorno e Cura di Sorrento vede Giovene sostenere un'attività che si avvicina molto a quanto fatto a Napoli per il Palazzo Reale.

> «Concessione di spiazzo nella Villa. Il Presidente, avendo riconosciuto legale il numero dei presenti, da la parola al Duca Giovene. Esso Direttore riferisce che gli è pervenuta un'istanza da parte dell'Ente Soggiorno e Cura in Sorrento, per la concessione di permesso ad organizzare un ritrovo serale estiva nella Villa di questo Museo, costruendo, all'uopo, uno spiazzo pavimentato di metri 4 X 8 in un punto da scegliersi d'accordo. E poiché tal cosa può riuscire utile alla conoscenza del Museo da parte della cittadinanza che, ancora in buon numero ne ignora la esistenza, ed essendo d'altro lato il detto Ente, già benemerito nei riguardi del Museo medesimo per adatte pubblicazioni reclamistiche e potendo anche nell'avvenire, per molti riguardi spiegare opera utile al suo sviluppo, esso direttore propone l'accoglimento dell'istanza. Il Consiglio, dopo analoga discussione accetta la istanza dell'ente suindicato, a condizione che, per la concessione gratuita dello spiazzo non debba desinare al Museo alcun essere di qualsiasi specie e che qualunque spesa, anche per eventuali compensi dovuti al personale, debba sempre rimanere a carico dell'Ente Cura e Soggiorno. Stabilisce inoltre che detta concessione deve intendersi temporanea per la prima volta sino al 31 dicembre 1931 e poi innovabile di anno in anno».

Diversi gli spunti di notevole interesse che suggeriscono quanto Giovene fosse attento al dialogo con i differenti "portatori d'interesse" del territorio e alle trasformazioni sociali con le quali il museo deve necessariamente confrontarsi.

Da sempre luogo privilegiato dal grand tour, la costiera Sorrentina è tra le mete consolidate del turismo novecentesco facilitato anche dalle norme fasciste sulle ferie forzate che – valutandone anche la ricaduta economica – allargano la pratica turistica ai ceti medi, aumentando il numeri dei "turisti" e comportando la trasformazione del "viaggio" in "vacanze" inteso come soggiorno stabile in una località. Le Aziende di Cura, soggiorno e turismo, nate nel 1926 (Sorrento sarà tra le prime Aziende riconosciute), sono un ulteriore e importante tassello della politica "turistica" del ventennio: supportano la costruzione e il miglioramento di comunicazioni di prevalente interesse turistico; incoraggiano iniziative che avessero avuto riflesso sull'incremento del movimento di forestieri, la pubblicità e la propaganda intesa a favorire l'afflusso dei turisti. Possono essere, in altre parole, enti decisivi per lo sviluppo locale. Giovene punta immediatamente ad un dialogo costruttivo con esse e non credo affatto che ciò nascesse da una qualche forma di compiacenza al regime bensì dalla consapevolezza di quel nuovo ruolo sociale che poteva esser dato al museo ed al patrimonio culturale che aveva già provveduto a difendere in occasione della prima Biennale napoletana. Non a caso "propone che ai dopolavoristi sia concessa la entrata nel museo per soli cent. 50 e che simile concessione venga estesa alle comitive di gitanti organizzati da Enti di Turismo e altre società."[68] Ma c'è un altro aspetto che credo sia utile rimarcare: la consapevolezza della scarsa presenza dei visitatori più prossimi al museo, gli

abitanti della stessa Sorrento che avrebbero potuto, grazie a questo nuovo utilizzo degli spazi esterni della Villa (così com'era stato fatto a Palazzo Reale), trarre occasione per visitare e conoscere il museo. È evidente che Giovene abbia intuito la necessità d'interventi finalizzati all'innovazione organizzativa dell'intero sistema di utilizzazione dei beni culturali territoriale e a Sorrento, dove l'autonomia del Museo e l'indipendenza dai vincoli statali lo permetteva, tentò di avviare politiche e strategie di fruizione e valorizzazione innovative non solo per quel che concerne il percorso espositivo del museo ma anche per le sue pertinenze, "tessere" in grado di contribuire – con adeguate sinergie – ad ampliare lo sviluppo di un territorio attivando, attraverso il pieno coinvolgimento della cittadinanza e dei vari attori locali, un processo di sviluppo coerente con il rispetto della cultura storica del patrimonio e con l'identità locale. Giovene, lo abbiamo detto anche altrove, guarda al museo come "trampolino per il rinnovamento" ma, è giusto sottolinearlo, affida il messaggio educativo soprattutto all'allestimento ed al supporto bibliografico. Intuisce sicuramente che il museo può essere un "community service volto ad offrire conoscenze" anche pratiche ma, come un po' tutta l'Europa del tempo, di fatto anch'egli non è davvero pronto ad affrontare la questione del grande pubblico.

> «È da rilevare – scrive al riguardo Patrizia Dragoni – che il mutamento delle priorità a vantaggio della funzione sociale rispetto a quella conservativa e monumentale si traduce in proposte di innovazione relative specialmente all'architettura museale, alla destinazione di spazi di servizio per i visitatori, all'ordinamento delle collezioni, agli allestimenti espositivi, ma non anche per quanto concerne il sistema di valori sociali e culturali che sta alla base del rapporto da stabilire con il pubblico. È ben vero, quindi, che la questione della funzione sociale del museo viene avvertita con grande intensità in particolare negli anni Venti e Trenta del Novecento, ma circa la qualità delle finalità sociali, dell'impostazione culturale e dei contenuti della comunicazione con il pubblico la variazione rispetto al passato è assai marginale»[69].

Cosa avrebbe potuto ancora realizzare a Sorrento, dove il territorio e lo status giuridico del museo gli consentivano una possibilità di sperimentazione resa altrove impossibile dai vincoli statali, è difficile dirlo. Il primo luglio del 1933, Carlo Giovene muore. Il Presidente del Consiglio di Amministrazione del museo lo ricorderà in questo modo:

> «Se gli attuali consiglieri possono dai risultati ottenuti e dalla constatazione dello stato nel quale oggi si trova il museo comprendere il valore dell'opera del Duca Giovene, egli che con lui si trovò fin dal primo momento, quando gli oggetti si trovavano distribuiti fra la villa di Sorrento e l'abitazione dei Correale in Napoli, quando la villa si trovava sistemata per uso di abitazione, quando era necessario sollecitare l'inizio e la prosecuzione dei lavori od affermare la creazione del Museo per evitare non impossibile giudizio da parte degli eredi naturali, quando questo lavoro per tante ragioni delicato e difficoltoso che andava dai progetti di sistemazione dell'edificio alla rac-

colta, inventario, imballaggio di numerosissimi oggetti esistenti nell'abitazione di Napoli e trasferiti a Sorrento, lavoro tutto eseguito dal Duca Giovene con le sue proprie mani e con verace intelletto ed amore, fra le difficoltà degli uomini e di quei tempi, quando egli ripensa a tutto questo lavoro che per circa due anni lo tenne costantemente avvinto, sottraendogli tanta parte del suo tempo, che pur doveva dedicare alla importante azienda familiare, quando, dice, egli ripensa a quel fruttuoso periodo gli si rinnova ne l'animo la grande riconoscenza per lui, perché ben pochi potevano esser capaci e nello stesso tempo volenterosi quanto lui per portare a compimento l'opera.
Ma non basta. Inaugurato il Museo era mestieri assicurarne il funzionamento e qui certo se non fosse stato per l'affidamento che la sua capacità poteva dare e se non fosse stato per la sua perseverante insistenza col Comm. Tommaso Astarita per parte della Banca Sorrentina non avrebbe largamente messo a disposizione a favorevoli condizioni i mezzi necessari ad iniziare la vita del museo.
Ma il bilancio era sempre mancante di elasticità, la crisi del forestiero, annullando quasi l'assegnamento che a buon diritto si era fatto sulle entrate dei visitatori, aveva peggiorate le nostre previsioni.
Venne al richiesta da parte del Comune di una porzione di terreno per la costruzione del campo sportivo e le trattative durarono ben due anni, ma il Duca Giovene seppe così bene sostenere gli interessi del Museo che in definitiva le entrate del Museo ne sono rimaste avvantaggiate ed il Bilancio si può dire assicurato.
È bene che di tante benemerenze rimanga nel Museo un ricordo duraturo, a tal fine egli propone che venga murata al primo piano in luogo da decidersi una targa marmorea che dica ai visitatori di oggi e di domani quel che il museo deve di riconoscenza al suo primo direttore»[70].

Note

1 *R. D. che costituisce in ente morale il museo Correale di Sorrento del 18 febbraio 1904*. G.U. del Regno del 30 luglio 1904 n. 178.

2 La prima pubblicazione sul museo Correale risale al 1903. Il Museo è ancora "su carta" ma «Napoli Nobilissima» dedica alla donazione un ampio articolo. G. de Montemayor, *Il Museo Correale a Sorrento* («Napoli Nobilissima», 1903, vol XII, pp- 9-12). Le pubblicazioni successive risalgono invece agli anni della sua apertura al pubblico ed all'attività svolta da Carlo Giovene per promuovere il museo da lui diretto cfr. S. Colonna di Paliano- C. Giovene di Girasole, *Discorsi*, Napoli 1924. Nel 1938 G. Morazzoni ci offre l'immagine del Correale più fedele all'allestimento di Giovene con il volume *Il Museo Correale di Sorrento*, Roma 1938. Nel 1953 ne descrive il riordinamento postbellico R. Causa, *Il riordinamento del Museo Correale di Sorrento*, in «Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione», n. 1, gennaio - marzo 1953, pp. 90-95. In seguito molto si deve agli studi di Rubina Cariello a lungo direttrice dell'istituto sorrentino. Tra i testi di maggiore rilievo cui si rimanda, anche per ulteriori approfondimenti bibliografici, R. Cariello (a cura di), *Il Museo Correale a Sorrento*, Napoli 1996 ed il più recente catalogo della mostra *Teodoro Duclère 1812-1869* a cura di L. Martorelli, M.Russo, A.Fienga, Sorrento 2013.

3 La definizione di casa - museo data dal Comitato internazione Dimore storiche Museo (DEMHIST) è molto ampia e potrebbe tranquillamente adattarsi anche al Museo Correale a patto che la si inserisca nella categoria delle Collection houses (the former home of a collector or a house now used to show a collection) chiarendone così il suo essere di centro di raccolta di testimonianze familiari ma anche apposita creazione di un percorso che, tuttavia, non è nato dalla volontà di racconto del donatore bensì dalla scelta dell'allestitore.

4 Alle quali si sono poi aggiunte altre piccole raccolte. Cfr. R. Cariello, *op. cit.*

5 Su questo cfr. N. Barrella, *La forma delle idee…* cit., in particolare p. 27 e ss.

6 Si legga, ad esempio, l'art. 16 dello statuto che recita: «Il Museo sarà aperto al pubblico mediante una tassa d'ingresso che sarà stabilita dal Consiglio di Amministrazione. Una volta per settimana, in giorno non festivo, sarà aperto al pubblico gratuitamente, specialmente per dare agio agli artisti delle arti maggiori ed artisti delle arti industriali da fare, con permesso del Direttore, studi sugli oggetti che costituiscono il Museo», Statuto del Museo Correale.

7 G. de Montemayor, *op. cit*., p. 10.

8 Nel testamento Pompeo precisa: "nell'ipotesi che il mio amato fratello non attuasse il divisamento […] voglio che questa mia piccola raccolta venga piazzata e custodita nel primo piano della mia casa alla strada S. Cesareo in Sorrento e propriamente in quella parte di essa, che trovasi tra lo ingresso principale della scala grande e scala piccola, ed è per ciò che questa più grande parte del primo piano, dovendo servire per tale scopo, la escludo nell'ipotesi suddetta, dal patrimonio che dispongo a favore dei miei eredi". Da G. de Montemayor, *op. cit*., p. 11.

9 La città di Sorrento ha, nel 1922, un Museo Civico Comunale di cui dà notizia Francesco Pellati. «La raccolta di marmi- si legge nel volume dedicato a musei e gallerie d'Italia- costituente il Museo è nella sede dell'ex Seggio Dominova, proprietà comunale, edificio del secolo XIV, in Via san Cesareo. Quasi tutti i frammenti erano incastrati sotto l'atrio dell'Arcivescovado o nel supportico della chiesa di Sant'Antonino, e le due tombe servivano da vasche per fontane. Con deliberazione del Consiglio Comunale di Sorrento, del 10 settembre 1864, tutti i marmi furono riuniti nel posto ove ora si trovano. Nel 15 ottobre 1896 il vice Ispettore onorario dei Monumenti in Sorrento sig. Manfredi Fasulo, ne fece il primo inventario descrittivo e dal Sindaco ne fu data consegna al presidente della Società operaia, inventario e consegna rinnovati il 27 marzo 1914». La scheda di Pellati, che elenca anche i materiali esposti, colloca negli anni immediatamente successivi all'Unità la nascita di un museo civico probabilmente contemporaneo alla pubblicazione della *Topografia storico-archeologica della Penisola Sorrentina* di Bartolommeo Capasso che ne fu, verosimilmente, il principale sostenitore (cfr. N. Barrella, *Bartolommeo Capasso e la tutela dei monumenti*, in G. Vitolo (a cura di), *Bartolommeo Capasso. Storia, filologia, erudizione nella Napoli dell'Ottocento,* Napoli 2005, pp.245-270. Il riferimento a Manfredi Fasulo consente invece di cogliere i nessi che vennero poi a crearsi con il Museo Correale che ottenne i pezzi dal Museo Nazionale di Napoli dov'erano stati portati per restauro e pulizia, nel 1913, da Vittorio Spinazzola. È interessante notare che Pellati, nel 1922, dà anche indicazioni sul Museo Correale, all'epoca non ancora aperto al pubblico: «Il Museo Correale- scrive- trae origine dai testamenti 28 gennaio e 15 settembre 1900, per i quali i fratelli conte Alfredo e cav. Pompeo Correale di Terranova, legavano alla città di Sorrento le ricche collezioni artistiche da essi possedute, nonché il loro palazzo quale sede perpetua del Museo ed un'adeguata donazione. Il Museo Correale fu eretto in Ente Morale col R. D. 18 febbraio 1904 che ne approvava anche lo statuto. Il Museo, che sarà aperto al pubblico, soltanto dopo la morte della vedova del conte Alfredo Correale, comprenderà quadri e disegni, particolarmente di artisti napoletani dei sec. XIX, mobili, marmi, argenterie, vetri, orologi, ecc., nonché una raccolta

di porcellane con tipi dell'estremo Oriente, di Sassonia, di Sévres, di Napoli, ecc.». Il testo di Pellati, iniziato nel 1910, fu scritto probabilmente prima della morte della vedova di Alfredo avvenuta, come si è detto, nel 1917. F. Pellati, *I Musei e le Gallerie d'Italia. Notizie storiche e descrittive*, Roma 1922, pp. 389-391.

10 Faccio riferimento al titolo del libro di A. Berrino, *I Correale. Patrizi sorrentini*, Napoli 2000 cui si rimanda per un'analisi attenta della storia della famiglia e per i documenti d'archivio che il museo conserva.

11 Molto interessante è la riflessione sulla presenza di oggetti d'arte applicata che «accrescerà lustro e decoro della città di Sorrento e riuscirà di grande utilità ai numerosi cultori dell'arte della tarsia, dell'intaglio e della stipetteria, e affinandone il gusto artistico ed ispirando le loro opere ai modelli di ogni genere che troveranno largamente qui raccolti ed ordinati». F. Pellati, *op. cit*., p. 390.

12 A, Berrino, *op.cit*., p. 32.

13 *Verbale della seduta del 18 ottobre 1918* in *Deliberazioni del di Amministrazione, Vol. I 1917-1948 (Presidenti Cariello e Colonna),* Archivio Storico del Museo Correale di Sorrento in seguito indicato solo come *Deliberazioni.*

14 *Ibidem.*

15 *Curriculum*, cit.

16 *Autobiografia*, p. 106.

17 *Ivi*, p. 121.

18 *Ivi*, p. 120.

19 A.M. Banti, *Note sulle nobiltà nell'Italia dell'Ottocento*, in «Meridiana», n.19, 1994, pp. 13-27 cit. p. 17.

20 Ivi, p. 123.

21 *Curriculum*, par. 2 il Museo Correale di Terranova.

22 Ivi.

23 *Museo Correale di Terranova "Sorrento". Discorsi in ricordo della inaugurazione avvenuta il 10 maggio 1924*, Napoli 1924 pp. 20 e ss.

24 Pubblicata tra il 1924 e il 1929 ne "la Critica", la *Storia* apparve poi, per i tipi di Laterza, nel 1929.

25 B. Croce, *Storia dell'Italia nell'età barocca*, Bari 1926 p. 25.

26 *Museo Correale di Terranova…. cit*., p. 27.

27 *Ibidem.*

28 Se per la pittura e la scultura meridionale barocca esistevano già gli scritti di Aldo de Rinaldis e le ricerche documentarie di Giuseppe Ceci, estremamente carente era la riflessione sulle arti applicate e in particolare sui mobili. Giovene, lo vedremo in seguito, sarà il primo ad occuparsene.

29 Giovene, ne parleremo nel prossimo capitolo, è a Venezia come Direttore del Museo Duca di Martina.

30 L'unica citazione che Giovene riporta nel suo *Discorso* è relativa al *Bernardo Cavallino* di Aldo de Rinaldis.

31 F. Amico, *Gli studi sul seicento alla vigilia della mostra del 1922*, in G. de Lorenzi (a cura di), *Arte e critica in Italia nella prima metà dl Novecento*, Gangemi editore, Roma 2011, pp. 46 4 ss.

32 U. Ojetti, *L'arte è di tutti ovvero le stelle non sono degli astronomi*, in «Corriere della sera», 27 novembre 1919, p.3. L'articolo è ampiamente citato in M.Nezzo, *Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920*, Vicenza 2003, pp. 135-137.

33 *Museo Correale di Terranova. Cit*. pp. 28 e ss.

34 Cfr. S.Cecchini, *Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico*, in «Il Capitale culturale», VIII (2013), pp. 51-68.

35 Per il dibattito sulla forma del museo tra le due guerre F. Poncelet, *Regards actuels sur la muséographie d'Entre-deux-guerres,* CeROArt. Conservazion, exposition, Restauration d'object d'art, 2, 2008. Sul dibattito relativo al rapporto pubblico/musei nella prima metà del Novecento, cfr. anche P. Dragoni, *Accessible à tous: la rivista «Museion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, cit.

36 Ivi.

37 Molta parte degli studi italiani attribuiscono questo ripensamento soprattutto agli anni Trenta ed all'epoca delle grandi Mostre fasciste. Giusto invece immaginare che questa indubbia svolta sia solo il momento in cui si cominciano a raccogliere i frutti di un lavoro iniziato almeno dieci anni prima.

38 F. Poncelet, *op. cit.*

39 Fa pensare al Museo Correale quanto scritto a proposito di Casa Cavassa: «Ma soprattutto gran parte di questi casi di trasformazione di collezioni private in museo trae impulso da un analogo tema politico: la preoccupazione, che costituisce una sorta di nota dominante nelle riflessioni delle grandi famiglie aristocratiche finanziarie europee di fine secolo, per la perdita di saldi orizzonti nell'attività di governo a seguito del declino del potere della nobiltà di ancien régime e per l'incapacità, da parte delle nuove classi dirigenti, di elaborare un'ideologia sostitutiva che permettesse

di porre convincenti freni all'insorgenza di classi subordinate. Operazioni come Casa Cavassa, il cui tono ricorda il nostalgico gusto crepuscolare per il pastiche e la rievocazione di costumanze perdute della nobiltà piemontese che anima le pagine dei Ricordi di Massimo d'Azeglio», G. Kannés, *Premessa*, in Id. (a cura di), *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto,* Torino 2003, pp. 15-26 p. 20.

40 L. Possiak, *Berichte aus den Kunstzentren. Das Museo Correale in Sorrent*, in «Belvedere. Sonderabdruck», 178-179. L'estratto, conservato presso l'Archivio privato Giovene, non presenta data (ma 1925) né numero.

41 *Autobiografia*, cit.

42 La citazione di R. Pavone è citata da A. Mottola Molfino, *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in G. Kannes (a cura di), *op. cit.*, p. 32.

43 Utilizzo un'espressione coniata per il Museo Bardini, da B.M. Tomasello, *Il Museo di Stefano Bardini*, in Museografia italiana cit., p. 38.

44 G. Morazzoni, *Il Museo Correale di Sorrento*, Roma 1938, p. 10.

45 Sono le indicazioni date da Ojetti nel più volte citato articolo del 1919. Il catalogo, stampato nel 1924 a Milano, non ha autore.

46 *Guida del Museo Correale di Sorrento*, Milano 1924, p. 6.

47 Su questi argomenti cfr. G. Salvatori, *Proposte di lettura delle arti applicate a Napoli fra '800 e '900: dal Museo Artistico Industriale alla Mostra d'Oltremare*, in *Giornata di studio Arti decorative e musei. L'Italia e l'Europa*, Torino 2005, p.79. Al fine di valutare il rapporto con quanto su questi problemi si discuteva a Napoli cfr. anche L. Arbace, *Da Museo Artistico Industriale a Regio Istituto d'Arte: contraddizioni e modernità di un'istituzione di regime*, in M. Picone Petrusa (a cura di) *Gli anni difficili…* cit., pp. 85-94.

48 Tutto da approfondire, come si diceva già nel precedente capitolo, il rapporto Giovene e Giovanni Tesorone. Non escluderei affatto la conoscenza diretta delle sue teorie e andrebbe verificata - non mi è stato possibile approfondire anche questa linea di ricerca- la conoscenza della progetto per il Padiglione della Campania, Calabria e Basilicata all'esposizione di Roma del 1911, ideato da Tesorone. «Un'impresa decorativa – ha scritto Gaia Salvatori – per la quale lavorarono molti giovani che in quegli anni si stavano facendo conoscere in mostre autogestite e dallo spirito secessionistico […]che, coinvolgendo tutte le arti, comprese l'architettura, le arti plastiche, decorative e applicate, erano ispirate per lo più al criterio della progettazione globale secondo i dettami modernisti Si trattava di maestri e allievi insieme, artisti e architetti, accomunati peraltro da una formazione per molti versi comune. Va considerato, infatti, che anche la formazione degli architetti, ancora nel primo e secondo decennio del '900, oscillava tra Accademia e Scuola di applicazione per Ingegneri, dunque fra curricula formativi fondati sugli aspetti artistici, con impegni decorativi – coltivati nelle aule dell'Accademia – e corsi dalle caratteristiche prettamente tecnico-scientifiche. Troviamo così, a Napoli, impegnati più come docenti che nei cantieri pubblici, personalità artistiche di rilievo internazionale come l'udinese Raimondo D'Aronco o il siciliano Leonardo Paterna Baldizzi, maestri del Liberty che, sollecitati dall'«anelito all'opera d'arte totale», riservavano particolare attenzione, nei loro programmi di studio, proprio alla «Decorazione pittorica applicata». Dalle aule di scuola questa poteva trasferirsi, al massimo, a qualche decoro di interni (seguendo il programma del direttore Lionello Balestrieri del nuovo Real Istituto Artistico Industriale) – ex MAI – che privilegiava gli oggetti «semplici, utili, d'uso comune», anche se, tra anni Dieci e Venti, più che nella casa e i suoi arredi, nuovi fermenti delle arti applicate erano nei canali della pubblicità e della stampa con una seria e impegnata partecipazione degli artisti napoletani all'illustrazione grafica e al manifesto pubblicitario ben oltre i confini regionali, proprio mentre ci si serviva di rivendicazioni di tipo regionalistico per conquistare qualche spazio ai grandi appuntamenti espositivi internazionali come la Mostra d'Arte Decorativa di Monza del 1925. Rivendicare le risorse del localismo diventò, dunque, negli anni Venti e Trenta, un modo per difendere storia e tradizioni, anche e proprio per le arti decorative, dichiaratamente 'popolari', che richiamavano in causa l'artigianato, la sapienza di mestiere tramandata di generazione in generazione, che si cominciò a propagandare come valenza indispensabile allo sviluppo, risorsa economica e culturale». G. Salvatori*, op. cit.* Credo, anche considerando l'evidente matrice liberty di molte realizzazioni di Giovene di quegli anni, ch'egli abbia risentito non poco di queste riflessioni continuando a credere con forza nel connubio arte/industria che caratterizzò i suoi musei e sulla necessità del loro insegnamento che emerge nei suoi diversi appunti.

49 C. Giovene di Girasole, *La mobilia napoletana e i lavori affini nel Settecento*, in «Architettura e arti decorative», a.9 (1930) fasc. 7, pp. 288-321. La rivista di Giovannoni e Piacentini, com'è noto, si fa portavoce della linea di continuità teorica e figurativa con la tradizione del classicismo romantico e mira a contribuire alla realizzazione di una architettura italiana "moderna" ma "di stampo nazionale". È la linea che Giovene ribadisce anche nei suoi scritti dedicati all'architettura (cfr. cap. I).

50 A. Putaturo Murano, *Il mobile napoletano del Settecento*, Napoli 1977, p. 7. A partire dal testo della Putaturo Murano molto si è poi scritto e ricercato sul mobile napoletano. Rimando, anche per l'ampia bibliografia di riferimento, al volume di A.Gonzales Palacios, *Nostalgia e invenzione. Arredi e arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento*, Milano, Skira, 2010.

51 Ivi, p. 12.

52 Il testo è pubblicato in appendice al presente volume. Non escludo comunque la possibilità che il testo sia stato pensato per la rivista «Architettura ed arti decorative» e sia stato poi tagliato per esigenze della redazione.

53 C. Giovene di Girasole, *Mobili e altri lavori in legno nel Mezzogiorno d'Italia*, manoscritto inedito s.l., s.a. (ma post 1925), Archivio Giovene.

54 La lettera fu rinvenuta tra le carte di Michiel ma rimanendo allo stato di manoscritto, non ebbe ampia circolazione. Alla fine del Settecento l'abate Lanzi pubblicò qualche brano della lettera, e nel 1861 Cicogna la ristampò nella sua opera, anche se non in versione integrale (Vita di Marcantonio Michiel, Venezia 1861, pp. 55-59). L'edizione critica di Fausto Nicolini (*L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel,* Napoli 1925) ne favorì notevolmente la diffusione e l'utilizzo. Citata da Giovene anche rappresenta un termine *ante quem non* anche per il suo testo.

55 Cfr. V.Terraroli, *Appunti sul dibattito del ruolo delle arti decorative negli anni Venti in Italia: da Ojetti a Papini, da Conti a D'Annunzio, da Sarfatti a Ponti,* in V. Terraroli, F. Varallo, L. de Fanti (a cura di), *L'arte nella storia. Contribuiti di critica e storia dell' arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2000, pp. 131-140.

56 G. Tomasella, *Venezia 1929: la Mostra del Settecento Italiano*, in E. Saccomani (a cura di), *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz,* Padova 2007, pp. 220-228.

57 Accanto a Nino Barbantini, Giuseppe Fiocco, Matteo Marangoni, Roberto Longhi, Sergio Ortolani, Hermann Voss, Giuseppe Gatti Casazza, Carlo Giovene di Girasole, Giuseppe Morazzoni ed altri.

58 *Deliberazioni*, verbali del 16 febbraio 1918 e del 28 luglio 1918.

59 *Deliberazioni,* verbale del 29 agosto 1918.

60 *Ibidem*.

61 «i lavori da eseguirsi- si legge nel verbale- sebbene precisati nelle loro linee generali non sono tuttavia suscettibili tutti di esatta preventiva determinazione e [...] dovendo essi rispondere al bisogno di ordinamento di una numerosa raccolta artistica la cui disposizione deve man mano ' svilupparsi anche attraverso variazioni e perfezionamenti successivi.
Alla inevitabile indecisione circa i dettagli del progetto risponde una relativa indecisione di preventivo, cosicché non sarebbe possibile ben fissare i limiti di un regolare appalto. Inoltre il personale che dovrà essere addetto ai lavori, per imprevedibile necessità e data specialmente la ristrettezza dello spazio, dovrà spesso frequentare le adiacenze dei locali ove si trovano gli oggetti non ancora ordinati e forse anche i locali stessi cosicché non possono affidarsi i lavori a persona ignota, quale potrebbe presentarsi alle aste, ma debbono i lavori medesimi essere invece eseguiti da, mediante contratto di cottimo fiduciario.

62 *Deliberazioni*, Verbale del 22 gennaio 1920.

63 *Deliberazioni*, verbale del 29 agosto, punto n. 6 "Raccolta dei Marmi. In seguito il Presidente ha fatto dar lettura della nota del 23 agosto corrente n, 3286, con la quale il Regio Commissario del Comune, anche a nome della Onor. Soprintendenza ai monumenti di Napoli, rivolge invito a quest'amministrazione di accogliere in consegna, nei locali terranei del museo, mediante Inventario, i marmi antichi ora posti nell'atrio del ex Sedil Dominova, nonché quelli temporaneamente dati in consegna nel 1913 al Museo nazionale di Napoli per la migliore conservazione ed integrità di essi, con riserva della loro proprietà al Comune, i quali marmi costituiscono un pregevole patrimonio storico archeologico della città. Lo stesso Presidente fa rilevare che dal ricovero nel Museo Correale di detti marmi in numero di 80 pezzi, oltre quelli in temporaneo deposito nel Museo Nazionale di Napoli, i quali tutti documentano ancora la grandezza di Sorrento nelle epoche greca, romana, medievale, verrebbesi effettivamente non solo importanza al nostro Museo, il quale già possiede altri marmi della medesima natura, ma avvera altresì un desiderio espresso dai generosi fondatori dell'ente e trascritto all'articolo 7 dello statuto del marzo 1905". Merita di essere segnalata, nella discussione che segue questo punto, la riflessione relativa al biglietto d'ingresso " la tassa d'ingresso, si legge, dovrà essere depositata per intero ed esclusivamente all'Amministrazione del Museo stesso". Al Comune, proprietario della raccolta, si riservano esclusivamente tessere d'ingresso gratuite per i componenti del Consiglio, l'Ingegnere e il Segretario Municipale.
L'istituzione della Biblioteca viene invece discussa il 10 ottobre dello stesso anno. Interessante, a proposito delle modalità di incremento della stessa, quanto si legge nel verbale successivo circa la "3 disposizione del decreto 18 gennaio 1808 di Re Giuseppe Napoleone, per la raccolta in Sorrento, dei manoscritti originali del Poeta Torquato Tasso, con-

servati nella Biblioteca di Napoli, con un esemplare di ogni edizione e traduzione delle sue opere. Esso Presidente propone di rivolgere istanze a S.E. Il Ministro della Pubblica Istruzione del Regno d'Italia per ottenerli. Come pure fa voto al governo del Re, perché nella trattativa di pace con l'Austria sia chiesta la restituzione della Gerusalemme Conquistata per conservare tale manoscritto tassiano nella Biblioteca di questa città natia del cantore delle Crociate. Chiede poi esso Presidente di essere altresì autorizzato a demandare le pubblicazioni della suindicata specie allocate in Municipio, al Circolo Sorrentino ed altri Enti, nonché a famiglie e persone che ne siano in possesso e di provvedere alla ristretta mobilia e sede provvisoria della Biblioteca nei locali del Museo.

[64] Esula dai fini della ricerca la riflessione sulla gestione del Museo Correale ma mi piace segnalare che i verbali del Consiglio sono una straordinaria fonte di ricerca per comprendere costi ed organizzazione economica di un museo italiano del primo Novecento.

[65] *Deliberazioni*, verbale del 4 gennaio 1924. In principio erano previsti al servizio del Museo oltre al Direttore, un Segretario f.f. Tesoriere, due custodi ed un giardiniere (art. 14 dello Statuto del Museo Correale).

[66] *Ibidem.*

[67] Il regime guarderà con particolare attenzione allo sviluppo turistico di Sorrento essendo la città che riceva più flussi stranieri. Per questa ragione, Sorrento sarà dotata di un'Azienda Autonoma sin dal 1926. Cfr. A.Berrino, *Il Golfo di Napoli*, in *L'Italia e le sue Regioni*, Roma, 2013, vol. II, pp. 611-618.

[68] *Deliberazioni*, verbale del 26 luglio 1931.

[69] P. Dragoni, *Accessible...* cit. p. 153.

[70] *Deliberazioni,* verbale del 28 agosto 1933.

Capitolo terzo

Il Museo Duca di Martina: “il genio del raccoglitore e il gusto dell’inquadratore”

3.1 *I “cocci” in Rolls-Royce*



Fig. 1 - Lo scalone del Museo Duca di Martina (1930 ca).

«I visitatori di questo Museo dell’arte in miniatura […] – si legge in un articolo dedicato al Museo Duca di Martina – restano abbagliati dalla perfezione […] di tutti i 5000 pezzi […]. La conseguenza è che non possono credere che un uomo solo abbia con la forza attrattiva del suo gusto evocato questa minuscola ed incantevole popolazione di capolavori. Né il ritratto del Duca di Martina sembra al visitatore la immagine del raccoglitore; né la lapide che riconosce a Carlo Giovene Duca di Girasole il merito di avere raggruppato tanti tesori e creato per essi l’ambiente, le vetrine i mobili e persino le stoffe, li inganna. Per essi la padrona di questa Floridiana, mimetizzata dal Duca alla moda del 700 e popolata da statuine che videro Maria Teresa e Caterina di Russia, è presente, ed è in quella piccola miniatura della ottocentesca Duchessa di Floridia, che guarda dalla parete rosa antico con gli “ucchiuzzi niuri” cantati dal Meli. Che il fascino di questa magia che inganna spazio e tempo, resti sempre nei loro cuori. È bene che il Museo della Floridiana appaia una sopravvivenza: ciò dimostra il genio del raccoglitore e il gusto dell’inquadratore. Non dimostra purtroppo però la generosità della ultima donatrice. I trasferimenti della collezione dalla casa dell’ultima padrona, Donna Maria Spinelli, moglie del Conte Placido Sangro dei Marsi, non ebbero termine che nel 1930. In quella data il valore della collezione era già enorme. […]E tuttavia la contessa dei Marsi, per rendere possibile la consegna della inestimabile collezione si era assunta la spesa del restauro della Floridiana, della costruzione del mobilio, e persino aveva ceduto al Duca di Girasole per trasporto dei 5000 pezzi l’uso della sua Rolls-Royce[1]. I quattro anni che il Duca di Girasole spese nella realizzazione del Museo, mentre durava il lento restauro architettonico della Villa,



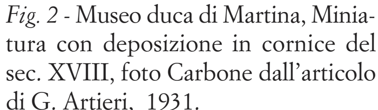

Fig. 2 - Museo duca di Martina, Miniatura con deposizione in cornice del sec. XVIII, foto Carbone dall'articolo di G. Artieri, 1931.


Fig. 3 - Museo Duca di Martina, Veduta del salone del primo piano, foto Carbone dall'articolo di G. Artieri, 1931.

da lui diretto, chiusero con la loro glorioso fatica una intera vita dedicata a fermare nel tempo l'attimo fuggente della grande epoca napoletana, prima che le collezioni private si disperdessero e che la stupenda produzione di arte industriale che fiorì a Napoli tra il 1780 ed il 1880 andasse sui mercati antiquari con falsa nazionalità. Egli aveva già ordinata la esposizione delle stupende collezioni di porcellane e di mobili napoletani nel Museo Correale di Sorrento quando propose di portare la collezione del Duca di Martina alla Reggia divenuta demaniale. Ebbene nel suo furore monarchico, un esteta del tempo lo accusò di voler portare alla Reggia dei cocci!!! Il coraggioso Duca pensò di riparare ad un simile delitto, sostituendo ai cocci del Duca di Martina, nientemeno che la biennale Nazionale d'Arte, che segnò un successo enorme per il livello delle opere e concorso del pubblico. Gli utili di quel primo tentativo furono le vendite per 326 mila lire ed un supero di gestione di mezzo milione. Eppure nella relazione del Comitato di azione si legge: «Contro la Biennale si è lanciata l'accusa che con la Biennale fossero entrate nella Reggia la malavita e la vita allegra». Naturalmente la pria Biennale fu l'ultima. Sembra di leggere dalla Fine di un Regno di Raffaele de Cesare la descrizione della stupenda mostra d'arte che Francesco II e Maria Sofia aprirono nella primavera del '60 in quell'Istituto di Belle Arti che l'anno dopo fu chiuso per ordine di Cialdini. Il Duca di Girasole attaccato da ogni parte dové rinunziare ad ogni recidiva e lasciò il mezzo milione di supero alla Direzione di Belle Arti. La fine del romanzo è quindi ancora da scrivere. Quanto alla storia dell'arte e del gusto napoletano le sue cronache sono state scritte da uomini come i Correale di Terranova, i Sangro di Martina, la Contessa dei Marsi ed il Duca di Girasole»[2].



Fig. 4 - Museo Duca di Martina, particolari dell'allestimento Giovene, foto Carbone dall'articolo di G. Artieri, 1931.



Fig. 5 - Museo Duca di Martina, particolari dell'allestimento Giovene, foto Carbone dall'articolo di G. Artieri, 1931.

L'articolo – comparso circa trent'anni dopo l'apertura al pubblico del Museo Duca di Martina – consente di riepilogare quanto detto nei capitoli precedenti e, chiarendo le ragioni del titolo dato a questo volume, ci permette di recuperare il *fil rouge* che dalla Biennale Napoletana passa per l'esperienza sorrentina, fino alla scelta della Villa Floridiana come sede finale per la collezione Duca di Martina.

Valutati il successo della Prima Biennale e la consistenza dei fondi recuperati dalle vendite effettuate in quell'occasione, il Comitato di Azione per le Esposizione d'Arte in Napoli si era mosso, da un lato, per una nuova edizione della Biennale in Palazzo Reale dall'altro per la costruzione di una sede *ad hoc* per le Esposizioni napoletane.[3] Il concorso per la nuova sede, bandito nel novembre del 1922[4], rimarrà, di fatto, lettera morta. Si continuerà invece, come si è già detto, a perseguire l'obiettivo di una seconda edizione della Biennale da svolgersi in una prestigiosa sede preesistente. Lo Stato, ricordiamolo, aveva acquistato – nel 1919 – la Villa Floridiana individuata – con l'adiacente Villa Lucia – come spazio per la sistemazione degli "Istituti napoletani di arte e cultura". Il venir meno dell'acquisizione di Villa Lucia e l'insufficienza degli spazi della sola Floridiana avevano poi fatto fallire questa ipotesi lasciando la Villa Floridiana senza un progetto di utilizzo adeguato alla spesa sostenuta[5]. La pressione del Comitato di Azione e la necessità di non rendere vano l'acquisto statale portano il Ministero della Pubblica istruzione a una nuova proposta: affidare la Floridiana, in uso temporaneo, al Comitato di Azione per la Seconda Biennale napoletana[6]. Il Comitato, orientato esclusivamente alla Reggia napoletana, rifiuta l'offerta. Palazzo Reale viene però destinato alla Biblioteca e Croce – al fine di trarre fondi per le spese di manutenzione dei locali per i libri – suggerisce al-



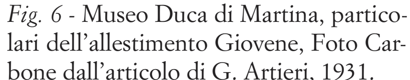

Fig. 6 - Museo Duca di Martina, particolari dell'allestimento Giovene, Foto Carbone dall'articolo di G. Artieri, 1931.


Fig. 7 - Museo Duca di Martina, particolari dell'allestimento Giovene, Foto Carbone dall'articolo di G. Artieri, 1931.

l'allora Ministro Gentile la vendita della Villa Floridiana.[7] Gentile, piuttosto, la individua come sede per la collezione del Duca di Martina.[8] Dalla lettura del *Curriculum* più volte citato, sembrerebbe che la scelta ministeriale sia stata suggerita dello stesso Giovene che, fallita l'ipotesi di musealizzazione della Reggia, «pensò allora all'ordinamento del Museo Martina nella Villa Floridiana. Valido ed entusiasta assertore di questa idea fu l'Illustre e benemerito Comm. Ugo Frascarelli, Direttore Generale della Istruzione superiore, il quale la propose e la fece accettare al Ministro Gentile, al quale il Giovene promise che nella Floridiana avrebbe ordinato, se non il più importante certamente il più bel Museo di Arte Applicata di Europa»[9]. Il duca di Girasole aveva, come costruttore, considerevoli interessi sulla collina del Vomero[10]quartiere che, tra il 1925 e il 1932, sta ritornando al centro d'interessi pianificatori che lo includono «nell'ambizioso disegno della grandissima Napoli fascista»[11]. Aveva inoltre avuto modo di valutare, nel museo Correale, l'utilità di una dimensione ridotta, la casa appunto, come "contenitore in grado di circoscrivere le dimensioni del racconto e di portarlo a una grandezza più usualmente comprensibile"[12]. All'esperienza sorrentina avrà probabilmente guardato anche Maria Spinelli, contessa de' Marsi ed usufruttuaria della collezione che, ritenendo la Floridiana una sede più che adeguata per la sua raccolta, rinunzierà al beneficio dell'usufrutto in vita e avvierà le pratiche per il trasferimento dei materiali dal Rione Sirignano al Vomero. Fiduciario e delegato alle operazioni è il Duca Carlo Giovene.

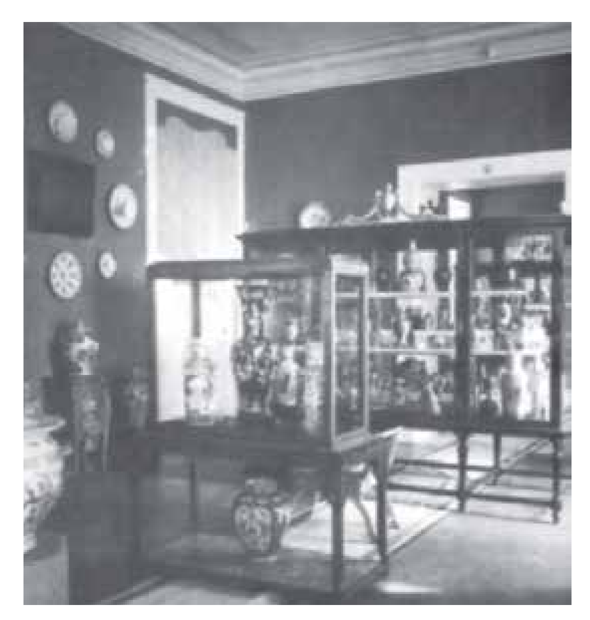


Fig. 7 - Il Museo Duca di Martine, la sala XVII nell'allestimento Giovene, foto da P. Giusti *Le collezioni del Duca di Martina*.



Fig. 8 - La collezione del Duca di Martina nell'allestimento in palazzo Sirignano, foto da P. Giusti *Le collezioni del Duca di Martina*.

3.2 *Carlo Giovene e Gino Chierici: iniziativa privata e ruolo dello Stato nella nuova politica di tutela italiana*

La scelta di Maria Spinelli di delegare al duca di Girasole il trasferimento e l'organizzazione della collezione andrà a cozzare con le trasformazioni del sistema di tutela italiano. Interessante, quindi, non solo valutare gli esiti museografici raggiunti dal nostro ma anche, ai fini della storia dell'evoluzione della politica delle arti in Italia, capire le ragioni e i termini dello scontro tra l'iniziativa privata e il ruolo dello Stato che peserà non poco anche sull'oblio della memoria di Giovene all'interno del Museo.

Il conflitto con la Soprintendenza è raccontato dallo stesso Giovene in un *Memorandum* inviato a Giovanni Gentile nel 1931[13]:

> «Con testamento olografo del 2 giugno 1911 il conte Placido De Marsi nominava erede sua moglie contessa Maria Spinelli e, fra l'altro, disponeva: "Le collezioni di arte antica e moderna lascio mia moglie arbitra di conservarle presso di sé, ma voglio che siano destinate alla Città di Napoli, con l'obbligo di depositarle al Museo Nazionale, denominando le sale a tale scopo destinate con il nome del Duca di Martina Placido de Sangro". Tali collezioni erano state formate dal Duca di Martina in quaranta anni di assidue ricerche in tutta Europa, impegnandovi quasi interamente le rendite di un vistoso patrimonio ed, alla di lui morte, erano venute in eredità al Conte Placido de Marsi.
> La Contessa Maria Spinelli, adunque, godeva l'usufrutto delle dette collezioni, mancanti, però, di qualsiasi inventario: ed alla di lei morte le stesse dovevano venire in pos-











Figg. 10-14 - La collezione del Duca di Martina nell'allestimento in Piazza Nilo e in palazzo Sirignano, foto da P. Giusti *Le collezioni del Duca di Martina.*



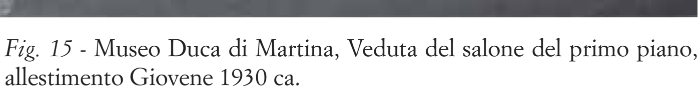


Fig. 15 - Museo Duca di Martina, Veduta del salone del primo piano, allestimento Giovene 1930 ca.



Fig. 16 - Museo Duca di Martina, particolari dell'allestimento Giovene, 1930 ca.

sesso del Municipio di Napoli, con l'obbligo di depositarle al Museo Nazionale.
Stavano così le cose quando la Contessa medesima incaricò dello studio delle collezioni il Duca di Girasole Carlo Giovene[14] che aveva acquistata fama di competenza in materia, e, quasi, contemporaneamente, il Sindaco di Napoli, che si preoccupava della sicurezza delle collezioni medesime, affidate ad una Signora che viveva sola, senza che pur si avesse di una cosi importante suppellettile alcun inventario od anche semplice notizia, volle dal Giovene precisa assicurazione che avrebbe condotti i necessarii studii, formando assieme un perfetto inventario[15]. Ed il Giovene si obbligò verso il Municipio, così come si era obbligato verso la Contessa de Marsi, e si dedicò subito ai necessari studii, continuandoli senza tregua, come ancora oggi va facendo. Ma dal primo momento, non parendogli possibile che le collezioni, per la loro natura potessero venire ospitate nel Museo nazionale, che è prevalentemente archeologico, si preoccupò di trovare altra adatta sede. E convinse la Contessa de' Marsi a rinunciare all'usufrutto, obbligandosi a consegnare subito la raccolta, ed a concedere i fondi necessari per l'ordinamento, se il Governo, da sua parte, avesse destinata una sede degna che, in omaggio alla volontà chiaramente espressa nel testamento avrebbe dovuto essere eretta a Museo Nazionale.
Si era così arrivati al 1920, quando Sua Maestà il Re rinunciò al Real Palazzo di Napoli. Ed allora il Giovene propone che il Palazzo medesimo, rispettato totalmente nella sua struttura, venisse adibito a Museo dell'evo moderno, allogandovi assieme alla Galleria di quadri ed a tutte le altre raccolte moderne malamente ospitate nel Museo nazionale,

fondamentalmente archeologico, e qua e là disperse, anche la raccolta Martina. Si sarebbe così reso organico il Museo archeologico, si sarebbe dato ampio respiro alla Biblioteca Nazionale che per ragioni storiche, scientifiche ed artistiche mai avrebbe dovuta abbandonare la originaria sede; si sarebbe bene ordinata la Galleria di quadri che, non essendo i locali adatti, ha già subiti cinque ordinamenti ed ora ne subisce un sesto; e si sarebbero così costituiti in maniera magnifica, ai due capi della più nobile via di Napoli, due grandi Musei, l'uno dell'evo antico, l'altro dell'evo moderno.
Questo suo progetto il Giovene sottopose al Ministro competente ed al Presidente del Consiglio in memoria a stampa. Più tardi, e quando era Ministro Benedetto Croce, il progetto medesimo fu appoggiato da tutta la cittadinanza in una istanza che raccolse ottomila firme!
Ma il Croce che aveva approvato con calore il progetto del Giovene quando non era Ministro, lo guastò quando fu chiamato al potere, per suggerimento dell'allora Soprintendente prof. Spinazzola il quale, per togliere dal Real Palazzo la sede della Biennale nazionale d'Arte che il Giovene, contro la volontà di lui, aveva attuata nel 1921 con grande successo, proponeva, invece, il trasporto della Biblioteca nell'ala del fabbricato appunto occupata dalla Biennale. Ne seguì un aspro dibattito con relativi clamori della stampa cittadina, ed il Giovene avrebbe vinto per le vie legali. Ma il ministro Anile, fedelissimo seguace del Croce, risolse la questione con arbitrio, ordinando il trasporto della Biblioteca in difformità del parere di una Commissione nominata dal suo predecessore Corbino e di cui Giovene ne faceva parte.
Con la trasformazione definitiva, adunque, di una intera ala del Real Palazzo a sede della Biblioteca Nazionale, ebbe parziale esecuzione il decreto Croce, rimanendone in sospeso l'applicazione per la parte riguardante le collezioni Martina che, senza il corredi di quelle altre che il Giovene aveva proposto di aggiungervi si sarebbero disperse negli ambienti sproporzionati e non più rispondenti della parte residuata del Real palazzo medesimo.
Fu allora buona ventura per Napoli la venuta qual Regio Commissario straordinario del Comm. Ugo Frascarelli[16] che, sintetizzando con rapido intuito tutte le circostanze sposte, riconobbe la necessità di trovare altra sede per l'erigendo Museo Martina. Fu scelta la Villa " la Floridiana " ed annuì il Ministro Gentile respingendo le pressioni e le aspre ostilità di quelli medesimi che, con vera violenza, avevano voluto la minorazione, assieme, della biblioteca e del Real Palazzo, e serbavano vivo rancore al Giovene che con tutte le forze si era opposto ai loro progetti. E così fu deciso che nella incantevole Villa dovesse aver sede il Museo Nazionale Duca di Martina[17]».

Per collocare in una proprietà statale (la Villa Floridiana) le raccolte donate dal marito alla città, Maria Spinelli dovette stipulare, nel 1925, una convenzione con il Comune di Napoli e la Soprintendenza all'arte medievale e moderna diretta da Gino Chierici. Le soprintendenze, organi periferici del Ministero dell'Istruzione Pubblica, erano state riordinate dal R. Decreto n. 3164 del 1923. In base all'art. 2 del provvedimento, a quelle dedicate "all'arte medievale e moderna" era affidata "la tutela delle cose d'interesse storico ed artistico del medio evo e dell'età moderna" oltre alla "direzione e l'amministrazione dei monumenti,

delle gallerie, dei musei e degli oggetti d'arte riferentisi ai suddetti periodi ed appartenenti allo Stato"[18]. La Villa Floridiana, istituita come Museo Nazionale nel 1926 ricade, pertanto, sotto la tutela e la direzione della Soprintendenza. È molto ben chiarito, nel decreto istitutivo del Museo, che al personale "sarà provveduto con quello esistente nel ruolo organico" approvato con il decreto prima citato, ma i termini della convenzione tra le parti creano non poche anomalie nella gestione. All'articolo 2, ad esempio, si esplicita che

> «la Contessa de'Marsi, rinunziando formalmente all'uso delle collezioni di arte antica e moderna […] assume l'obbligo di consegnare, a sua cura e spese, le dette collezioni all'Amministrazione delle belle arti e per essa al soprintendente all'arte medievale e moderna della Campania non appena la Villa Floridiana sarà convenientemente adattata, per riceverle, onde sieno ordinate, sistemate e conservate in detta Villa[19]».

Spetterà dunque alla Soprintendenza "l'adattamento dei locali della Floridiana" ma tale adattamento dovrà essere in conformità ad "un progetto già compilato e approvato" (art. 3) pena la rinunzia alla donazione (art.5). Delegato "alla consegna ed all'ordinamento degli oggetti costituenti le ripetute collezioni" è il Duca Carlo Giovene di Girasole "che dovrà anche coadiuvare la Soprintendenza nell'ordinamento delle collezioni stesse" (art. 7).

I lavori di adattamento della villa furono eseguiti abbastanza velocemente. Nel 1927 il museo è già citato in alcune guide della città e nel 1928 è visitato dalla famiglia reale pur essendo state completate, a detta di Giovene, solo sette sale. Giovene segue i restauri e avvia l'allestimento del museo curando, di pari passo, l'inventariazione e il catalogo degli oggetti.

È evidente che, almeno fino alla morte di Maria Spinelli, avvenuta nel novembre del 1928, l'attività del Duca sia proseguita senza significative problematiche. Alla morte della benefattrice, però, il lavoro di catalogazione è ancora incompiuto così come l'allestimento del museo. Il Comune di Napoli consente a Giovene di mantenere il mandato fiduciario per la consegna della parte residuale della raccolta ma, sempre più netta, diviene la contrapposizione con la Soprintendenza. Al fine di evitare forme d'ingerenza di qualsiasi tipo nell'organizzazione del percorso espositivo del museo, Giovene si muove per ottenere, come per il Correale, anche la direzione dello stesso.[20] Ma si scontra, in questo caso, con le caratteristiche e le modalità di gestione di un istituto dello Stato e con un servizio di tutela sempre più organizzato e definito in quanto ad organico, competenze e modalità di accesso ai ruoli che non accetta – non può e non vuole accettare – l'autonomia d'azione del Giovene.

> «Furono subito iniziati i lavori di adattamento della Villa, quasi compiuti nel 1928. Ed assieme il Giovene era molto innanzi nello studio delle collezioni. Fu così possibile nella ricorrenza del 24 maggio ordinare in maniera provvisoria sette sale, e S.M. il Re che si trovava in Napoli, si degnò di visitare profferendo altissime lodi. Nella circostanza la Contessa de Marsi ed il Giovene anticiparono al Sovrano la istanza di volersi degnare di inaugurare il Museo, appena ne fosse stato compiuto lo ordinamento. Del

Museo di occupò allora largamente tutta la stampa italiana e straniera, ed in quelle pubblicazioni può scorgersi quale grande interesse fin da allora avesse destato il nuovo istituto e quale grande importanza venisse al medesimo riconosciuta. Spronato da così alti incoraggiamenti proseguiva il Giovene il lavoro quando la nobile benefattrice contessa de Marsi venne a morire, non essendo ancora completati la consegna delle raccolte ed il relativo inventario, perché moltissimi oggetti si trovavano nell'appartamento privato della defunta e non se ne era potuto iniziare lo studio. Nascevano di conseguenza gravi contestazioni con gli eredi. Il R. Commissario del Comune Comm. Almansi confermava allora al Giovene l'incarico, che già teneva dalla compianta Contessa, di ordinare le collezioni, ed assieme l'incaricava pure, con onorifico mandato fiduciario, di identificare in contraddizione cogli eredi e prendere in consegna la parte residuale della raccolta. Così pure faceva, in rappresentanza del Ministero della Educazione nazionale la locale Soprintendenza. Ed il Giovene, tra non lievi difficoltà, accolse il mandato, e, dedicandosi senza riposo allo studio ed all'ordinamento delle raccolte, potette informare le competenti autorità che la solenne inaugurazione del Museo avrebbe potuto aver luogo il 28 ottobre del decorso anno 1930. Non fu informato il Sovrano che pure si era degnato di consacrare con la sua presenza l'inizio dei lavori di adattamento; non furono informate le autorità; non vi fu commemorazione dei donatori; non illustrazione alcuna dell'opera compiuta. E nemmeno il Ministero dell'Educazione Nazionale aveva, intanto, provveduto alla nomina del personale indispensabile ed aveva stanziati i fondi pur strettamente necessarii alla vita del nuovo Istituto che veniva così svalutato al momento stesso del suo divenire. Tutto ciò avveniva perché la locale soprintendenza aveva per ragioni inesplicabili rotta col Giovene ogni cordialità di rapporti e, come si dirà, aveva creato una posizione tesa e tale da rendergli quasi impossibile di tenere la carica conferitagli di Direttore Onorario»[21].

Le "inesplicabili ragioni" dell'opposizione di Chierici (soprintendente a Napoli dalla fine del 1924[22]) sono, in realtà, abbastanza comprensibili se, allontanandosi dall'ipotesi di un poco credibile attacco personale[23], si guarda alle trasformazioni del ruolo dei soprintendenti, dei musei e in generale della politica dell'arte in Italia già dalla metà degli anni Venti. Dal 1923 (anno di emanazione del già citato decreto sul nuovo ordinamento delle Soprintendenze), e sempre più fino all'emanazione della legge 1089/1939, si avvia – nel nostro Paese – quel processo di rigido centralismo amministrativo[24] nella tutela del patrimonio che comporterà, ovunque e indipendentemente dalla volontà locale, il rafforzamento del ruolo del soprintendente "forte quanto lo è la sua subordinazione alle direttive centrali"[25]. Il regime – lo spiegherà molto bene Bottai al primo convegno dei Sovrintendenti (1938)[26] – ha chiara l'impellente necessità

«che agli uffici governativi preposti alla tutela, alla valorizzazione, alla chiarificazione del nostro patrimonio artistico competa, e proprio per il loro carattere scientifico, una delicata funzione politica [...] il che conferma, da un lato il principio che tutti gli Enti e i privati, comunque interessati a problemi relativi alla tutela del patrimonio artistico o all'incremento dell'arte contemporanea, debbano uniformarsi alle direttive che in

> questo campo emanano dall'autorità dello Stato; mentre, dall'altro, e in conseguenza, dimostra come sia necessario stabilire tra l'attività dei singoli uffici preposti alla tutela del patrimonio artistico uno strettissimo coordinamento, nell'esplicazione dei loro compiti ad un tempo tecnici, scientifici e politici».[27]

Nell'intervento di Bottai (*Direttive per la tutela dell'arte antica e moderna*) è perfettamente espressa la visione totalizzante[28] e la ferma convinzione dell'identificazione tra l'azione amministrativa e la politica fascista.

> «Bottai s'impadronisce dei temi culturali e dei problemi dell'amministrazione che in quel momento erano sul tappeto per inquadrarli tutti in un disegno politico: la riforma della legge di tutela delle cose d'arte, l'esportazione, le mostre, il riordinamento delle Soprintendenze, il catalogo, il restauro, le sistemazioni museografiche, l'arte moderna [...] Il tema del rapporto tra interesse privato inerente alle cose d'arte, in quanto oggetto di proprietà, e interesse pubblico, presupposto dell'intervento dello Stato, sul quale era stato vivo il dibattito in età liberale, viene risolto nel quadro delle elaborazioni corporative e della concezione dello Stato fascista: 'tra i diritti del singolo e quelli dello Stato, in ultima analisi coincidenti, non possono ammettersi insopportabili barriere, ma occorre stabilire un collegamento agevolmente praticabile e manovrabile, attraverso il quale gli interessi privati possono confluire ordinatamente nell'interesse superiore, riassuntivo dello Stato'».[29]

Il centralismo politico di Bottai troverà ampio sostegno tra quanti – da tempo – sostenevano la necessità di un "centralismo tecnico" in grado di razionalizzare il sistema amministrativo del patrimonio culturale italiano. Alla centralità dello Stato si collegò, comprensibilmente, la centralità del ruolo dei Soprintendenti, gli uomini più adatti, secondo Bottai, "a creare quella rete uniforme e regolare di attività puntualmente distinte e tuttavia strettamente coordinate"[30] di cui il Paese sentiva da tempo la necessità. Presente, tra gli altri anche Gino Chierici che, in quella occasione, affronta il tema dei "rapporti fra Soprintendente ed Enti pubblici agli effetti della Tutela monumentale" rivendicando la competenza primaria dell'Amministrazione statale e in particolare delle Antichità e belle arti sui restauri dei monumenti. Al di là delle valutazioni interessantissime e più volte studiate[31] sul significato del restauro monumentale come intervento che investe l'intero organismo nel suo complesso, Chierici si mostra convinto sostenitore del ruolo dello Stato e delle regole da esso stabilite a difesa degli "errori irreparabili compiuti quando i gusti personali si sovrapponevano a quei criteri di rigoroso rispetto che giustificano l'azione conservativa". Pur mostrando una buona considerazione delle attività svolte da altri enti preposti ai restauri, Chierici afferma la necessità di uno Stato "che non può non affermare la sua indiscutibile autorità" ponendo altri interlocutori alla stregua di collaboratori; collaboratori graditi e utili nello svolgimento del grave e delicatissimo compito "che, tuttavia" è "a noi (soprintendenza) affidato e che deve raggiungersi con quell'uni-

formità di criteri scientifici, della quale per lungo tempo si è sentita la mancanza”.[32]

La necessità di un rapporto coordinato tra centro e periferia che consentisse al tempo stesso controllo ed autonomia discrezionale nell’attuazione della prassi si tutela è ribadita, nello stesso convegno, anche da Salvatore Aurigemma che discute sul tema *Rapporti fra RR. Soprintendenze e Musei civici*. Ragionando sul ruolo dei musei e sull’importanza “ che hanno assunto e vanno ogni giorno più assumendo ai fini dell’incremento della cultura e ai fini dell’azione educativa che essi son chiamati ad esercitare sull’anima del popolo”, Aurigemma precisa la necessità che lo Stato eserciti “ su questo imponente complesso di Istituti la sua azione di tutela: azione che deve essere uniforme, vigile ed efficace”. Contestando qualsiasi forma possibile di autonomia di strutture museali che hanno status giuridico diverso da quello statale, afferma la necessità che lo Stato “eserciti sui Musei civici l’alta sua vigilanza per mezzo del Ministero della Educazione Nazionale (e questo per mezzo delle nostre Soprintendenze) ed ha diritto di svolgere nei confronti di essi un’azione di tutela, ma anche di ferma energia, fino al punto da avocare a sé, quando si renda necessario, la direzione degl’Istituti antiquario-artistici degli Enti locali.” Più avanti, a proposito del rapporto *Museo dello Stato e Musei comunali - Depositi di materiali di proprietà governativa e depositi di materiali di proprietà comunale* Aurigemma fa riferimento, tra gli altri, proprio al R. Museo delle Ceramiche della Floridiana ponendo l’accento, in generale, sulla necessità di evitare “con cura che si abbiano a determinarsi interferenze o situazioni equivoche”. La relazione di Aurigemma è fortemente centrata sulla situazione bolognese a lui ben nota perché vissuta in prima persona ma è evidente, anche dagli interventi del dibattito successivo, che è ormai ovunque affermata la tendenza a dare ordine al rapporto tra arte e stato, sia nel favorire lo sviluppo della moderna arte italiana sia nel garantire, tutelare e valorizzare l’arte antica che di essa era radice e madre. Lo Stato, per Bottai, “non si diletta di critica d’arte, ma educa il popolo alla coscienze delle sue responsabilità e della sua funzione nella civiltà del mondo” per cui c’è un nuovo modo d’intendere “la cura dell’arte antica e del museo, non mero documento, spoglia esanime, ma attuale valore della personalità storica nazionale, nella quale la tradizione è viva come una costitutiva premessa eternamente presente”[33].

Giovene è sicuramente in linea con queste posizioni[34] e più volte ripresenterà, nelle sue lettere, la totale adesione al regime ed ai dettami dello stato etico gentiliano ma è esterno al sistema della arti e rappresenta come “direttore onorario e consegnatario della raccolta”, all’interno di un museo statale con un suo organico ben definito, “un’interferenza ed una situazione equivoca” che Gentile non risolve e a cui Chierici si oppone individuando, come da norma, un direttore e un conservatore tra il personale dello Stato. Nel *Memorandum* inviato a Gentile, Giovene parla più volte di “impegno morale del Ministero”[35] e fa un significativo riferimento al ministro «Belluzzi[36] (che) ruppe gli indugi e dispose che la nomina venisse fatta, motivandola per meriti speciali». Giuseppe Belluzzo è però il Ministro che segnerà il cambio di denominazione della Pubblica Istruzione a Ministero dell’Educazione Nazionale una svolta sempre più chiara verso l’idea dell’arte come elemento indispensabile

per l'educazione delle masse e verso quel sistema di rafforzamento dei poteri d'intervento e controllo dello Stato che porranno sempre più limiti all'attività privata. Non a caso anche l'intervento di Belluzzo

> «egualmente non ebbe luogo, per ostacoli di carattere burocratico, forse anche basati su una disposizione di carattere burocratico che vietava ogni nuova nomina, quando non vi fossero state speciali ragioni. Ed allora, per seguire il desiderio del Ministro, condiviso dall'illustre Direttore generale, si avanzò la proposta gravemente offensiva di nomina a d'impiegato straordinario, con miserevole paga giornaliera! Inutile dire che il Giovene la respinse con indignazione».

Il Ministro, su proposta del Direttore generale,

> «pronunziò alfine un decreto di nomina a *Conservatore onorario, con l'incarico di dirigere lo speciale ufficio per la custodia, l'amministrazione e la conservazione del Museo della Floridiana in Napoli.* Dunque un incarico onorario ed un incarico effettivo, e questo ultimo doveva supporre la costituzione dello ufficio di direzione con la nomina del personale, con lo stanziamento dei fondi, con le indennità per il Direttore. Ma niente di tutto questo fu fatto, cominciarono invece, le insopportabili provocazioni della locale Sopraintendenza, esposte dal Giovene al Ministro nella lettera del 12/6/1931 che si acclude in copia. A tale lettera sino ad oggi non si è dato riscontro, e forse il Ministro non ne è ancora informato e non ne sarà, forse, informato, mai!»[37].

Il ruolo di Giovene, lo si nota anche per i silenzi ministeriali, non è più in linea con le scelte governative. Nel rispetto della donazione e della convenzione si accetta, sia pur con qualche difficoltà, il suo ruolo di conoscitore e di architetto allestitore all'interno dell'istituto museale (il progetto era, d'altra parte, vincolante pena restituzione della raccolta) ma non vengono a lui consentite attività gestionali che possano entrare in conflitto con le scelte della Soprintendenza e della Direzione generale.

> «Il Museo è aperto al pubblico – ricorda Giovene – affidato ad alcuni custodi della Villa ed a tre del Palazzo Reale, che vengono mandati alla Floridiana nelle ore di visita. Il Direttore è tutto solo a lavorare in un modesto ufficio, senza aiuto di sorta, sfiduciato ed oppresso da tanta ingratitudine, e pur di fronte allo immane lavoro di preparazione del catalogo di seimila oggetti, che vanno dal medio Evo al XIX secolo, ad un lavoro, cioè che dovrebbe prendergli il resto della vita! A questo direttore il decreto di nomina impone tutti i doveri e concede tutte le facoltà. Ma gli sono negati tutti i relativi diritti e non gli sono concessi gli indispensabili mezzi. Non si esegue alcuna manutenzione; non è possibile pensare ad alcuna seria organizzazione di lavoro scientifico ed artistico, non vi è alcuna sicurezza per la preziosissima suppellettile insufficientemente custodita».

È evidente che la Soprintendenza tenda a restringere al massimo la capacità d'intervento di Giovene nel quotidiano del museo mirando a interpretarla come un'attività "a scadenza"[38] strettamente connessa al completamento dell'intervento museografico. Ben altri, invece, gli obiettivi del nostro che tende ad un ruolo più ampio e complesso che non sia finalizzato alla sola organizzazione fisica dello spazio e all'inventariazione degli oggetti ma, in maniera indiscutibilmente anche più moderna, alla gestione del museo, luogo di educazione e di comunicazione di un preciso messaggio. È interessante che Giovene lamenti il suo mancato coinvolgimento nella realizzazione di due filmati dell'istituto Luce: un'utile testimonianza della tendenza fascista ad affidare il messaggio culturale (così come quello politico) sempre più all'immagine che alla parola. I filmati risalgono al 1931 (il cinegiornale è del mese di maggio). Il primo, un bianco/nero muto dal titolo *il Museo delle ceramiche nella Villa Floridiana*[39], è una ripresa di circa un minuto degli spazi esterni della villa, di alcune sale del museo, delle vetrine e di alcune delle porcellane conservate. Diverso, forse a corredo del primo, il secondo filmato dal titolo *Ceramiche Viventi alla Floridiana.*[40] Bambini in posa come statuine di porcellana sono ripresi all'esterno della Villa. Rimandano evidentemente alle opere conservate all'interno del museo sebbene in nessun passaggio s'intravedano gli originali o le stanze della collezione.

Giovene non esprime un parere negativo sui filmati ma è interessante che segnali al Ministro che «si sono autorizzati fotografi a girare un film Luce, senza che io fossi avvertito e potessi così consigliare l'andamento del lavoro in accordo con le direttive dell'ordinamento e della importanza e natura del museo». Pur condividendo in pieno il dibattito sul museo "vivente" e sulla necessità di aggiornare i musei alle esigenze di una società trasformata – lo abbiamo già visto per il Correale – Giovene non sembra aver apprezzato l'esito complessivo del filmato forse distante – non lo dice espressamente ma il tono generale lo evidenzia – dall' "importanza e dalla natura del museo". I filmati della Floridiana sono in linea con la richiesta – tipica di questi anni – di un modello di museo che favorisca l'instaurarsi di un dialogo tra i molti pubblici e le opere d'arte ma l'idea del *musée vivant* di Giovene è più articolata e mira non solo alla giustezza del criterio con cui il museo deve essere allestito ma anche al modo in cui il museo viene comunicato e commentato ed, in genere, ad una molteplicità di strategie in grado di avvicinare il pubblico al museo e trasmettere la storia come un succedersi di fatti veri, vicini e familiari. L'effetto complessivo del filmato sulla *Ceramica vivente* è tutt'altro e i bambini-statuine (dall'aria, tra l'altro, abbastanza sofferente forse per l'eccesso di immobilità richiesta dal regista) restano molto lontani dal probabile desiderio di attrarre, a fini educativi, la gioventù fascista.

È molto diversa la descrizione del museo pubblicata, nello stesso anno, dalla rivista «Emporium». Dopo un'ampia narrazione delle vicende storiche della Villa, l'accento si sposta sull'allestimento del museo – documentato anche da un bel corredo fotografico – che, senza soffermarsi (come invece fa il primo filmato) sul singolo pezzo esposto presenta ottime vedute d'insieme delle stanze di un museo che, come si legge nel testo, è " teatro proprio" dell'ultimo tramonto del Borbone:



Fig. 17 - Fotogrammi dal film *Il museo delle ceramiche nella villa Floridiana di Napoli*, Giornale LUCE del 05/1931, Archivio Storico Luce.

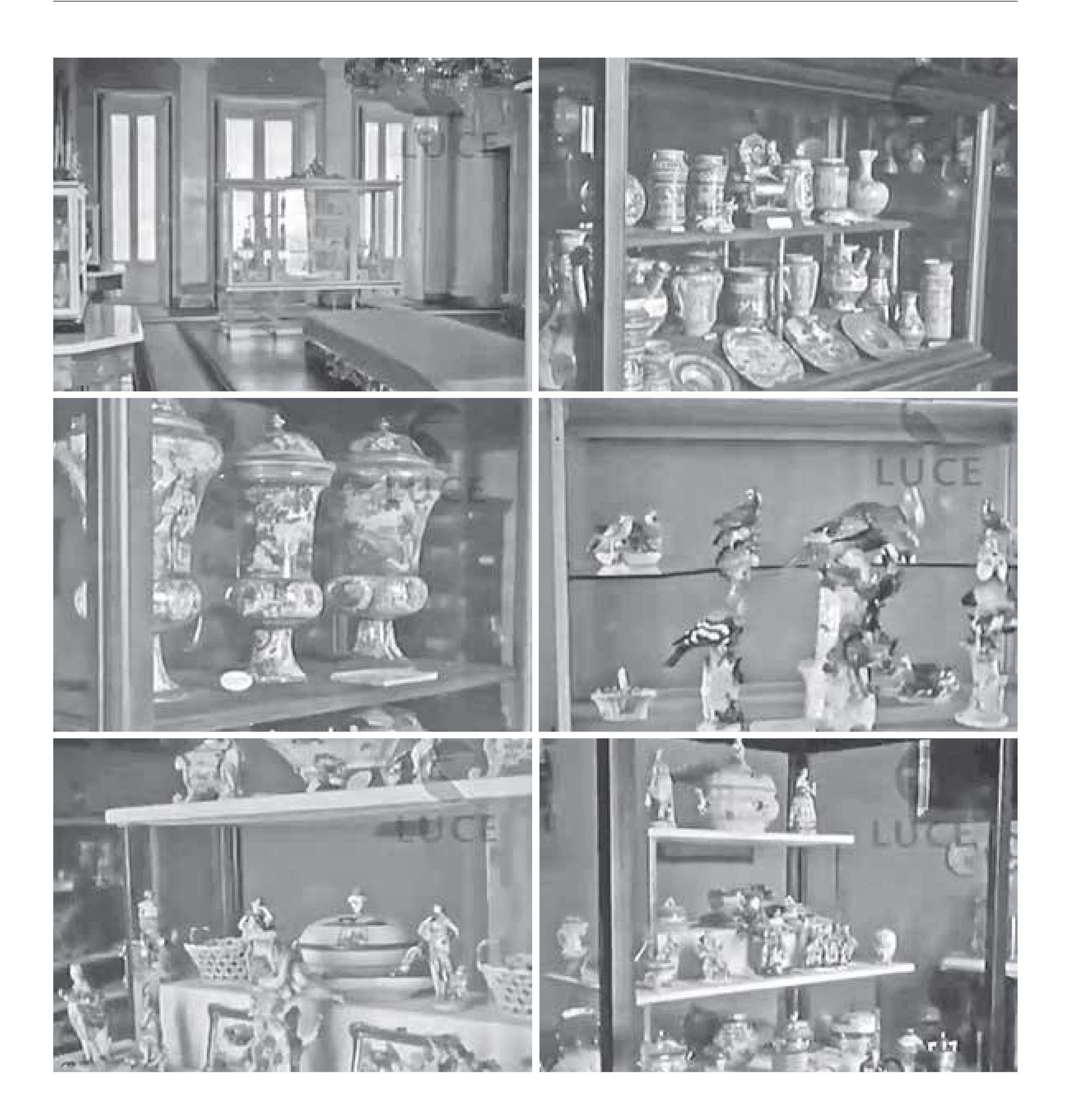


Fig. 18 - Fotogrammi dal film *Il museo delle ceramiche nella villa Floridiana di Napoli,* Giornale LUCE del 05/1931, Archivio Storico Luce.

«Il sec. XVIII vi aveva lasciato molte sue tracce simboliche, oltre le caverne arcadiche delle belve, gli antri dei Kanguros e le colossali gabbie colme di uccelli rari e dorati. Per le scalee, ampie e dritte secondo il modello dell'ammirevole architettura napoletana del tempo, le sale decorate di stoffe e arazzi leggeri e chiari, dipinti d'intonaco candido, spesso ornate di stipiti di porcellana a lastra, il gran salone centrale, e i viali del giardino, il modello, insomma di questa casa dell'amore [...] è pieno del secolo arcadico e pastorelleggiante, sensualista e scettico, grottesco e sentimentale [...]».

Difficile stabilire con certezza chi possa essere stato l'interlocutore del giornalista (napoletano tra l'altro), ma molta parte dell'articolo rimanda a quel desiderio di attestare anche la vita della corte che Giovene aveva già espresso nel momento in cui difendeva la possibilità di esporre la collezione in Palazzo Reale. [41] Immaginare Giovene come "guida" del giornalista di «Emporium» giustificherebbe le belle foto delle sale e il continuo porre l'accento, nello scritto, sulla coerenza stretta fra contenuto e contenitore che aveva inizialmente orientato Giovene verso la Reggia e "alle sale ove danzavano il minuetto i cortigiani di Carlo II". Non migliore sede – si legge ancora nella rivista –

«poteva avere la collezione d'oggetti del Duca di Martina, Placido de' Sangro. In luogo delle frivolità franciose, con cui i famigliari e amici di Lucia ornavano e distraevano i suoi *coucher* e i suoi *lever*, invece di madrigali e intrighi, amori e inganni, ecco queste stanze empite di frivolità d'arte che più di quell'altre resistono al tempo, anzi lo descrivono nel suo significato e nella sua forma migliore. Non parlo delle sole ceramiche che formano la parte più cospicua del Museo ma delle migliaia e migliaia di oggetti singolari che ne sono poi la sezione più significativa e interessante»[42].

La descrizione dei pezzi è serrata ma in grado di segnalare la ricchezza della collezione e la bellezza di "questo Museo nuovo" in cui tutto s'accorda – "e atmosfera e stile delle pareti e luci, con il contenuto delle vetrine" – e consente, attraverso gli oggetti, di ritrovare la vita che "circola nella trasparenza rosea della rara porcellana"[43].

3.3 *L'allestimento del Museo*

Citato da Francesco Pellati nell'*Enquête* del 1930 come uno dei musei esemplari della cultura museale italiana[44], il Museo Duca di Martina, secondo Silvia Cecchini, che ha studiato con attenzione la museografia italiana degli anni 30, sembra «recepire molto lontanamente le influenze dell'*Enquête* internazionale del 1930 [...] richiamando il carattere della dimora patrizia» in cui i dipinti «sono esposti contornati da mobili, lampadari, orologi e vari oggetti d'arredo che riconnettono le opere ad un contesto abitativo»[45]. Il museo, già terminato nel 1930, ha però obiettivi molto diversi da una pinacoteca ed i dipinti, in realtà, entrano nel percorso a completamento[46] di un allestimento che non mira affatto, almeno

per chi scrive, ad un'ottocentesca e attardata "ricostruzione d'epoca" ma alla creazione di uno spazio, equilibrato e armonioso, in grado di restituire – attraverso le arti applicate – la storia, il gusto e "il volto" di un determinato periodo storico ponendosi come una delle più interessanti proposte museografiche di un Paese che, sia pur tra mille ripensamenti e resistenze culturali, tenta di adeguarsi al nuovo ruolo del museo ed ai nuovi pubblici cui esso deve rivolgersi. E se risulta pienamente condivisibile l'osservazione fatta per in generale per l'Italia che "circa la qualità delle finalità sociali, dell'impostazione culturale e dei contenuti della comunicazione con il pubblico"[47] la variazione rispetto al passato è abbastanza marginale, è pur vero che le proposte di innovazioni della destinazione degli spazi, dell'ordinamento delle collezioni e degli allestimenti espositivi del Museo Duca di Martina – così come di altre istituzioni museali – rappresentano un concreto tentativo di rivitalizzazione del museo e rilevano un'ottima conoscenza del dibattito internazionale che portò all'*Enquête* e alla Conferenza di Madrid. Giovene – per chi scrive – si mostra, inoltre, nella pratica museale molto vicino a quanto, qualche anno dopo, scriverà Guglielmo Pacchioni:

> «Questo voler scomparire, questo dissimularsi in una impersonalità alla quale si cerca di dar carattere a nome di assolutezza scientifica, sia per la disposizione di una galleria che per il restauro di un monumento – e se, come spesso accade, la galleria ha sede in un palazzo monumentale i due problemi sono assolutamente inscindibili – non è in fondo, se non un aspetto della medesima fondamentale sfiducia nella capacità del tempo nostro non solo a creare un'arte che ricolleghi e continui l'arte del passato ma, ciò che più importa a questo nostro discorso, la capacità a intendere quell'arte come cosa ancor viva per noi anziché come testimonianza inerte di una passata e rimpianta grandezza»[48].

Non c'è, nei musei di Giovene, alcun tentativo di "impersonalità" finalizzata ad inesistenti assolutezze scientifiche né alcuna forma di rimpianto per il tempo perduto dettato dalla sfiducia "nel tempo nostro" o voglia di teatrali e dannunziane "messe in scena". Nelle sue linee generali, l'allestimento del museo vomerese segue, come a Sorrento, una disposizione cronologica e tipologica. Ma all'interno di questo "macrosistema allestitivo", Giovene, evitando le rigide tassonomie create da studiosi per studiosi (il "Museo non deve mostrare con calcolata freddezza scientifica l'opera)[49]cerca di mostrare, come aveva precisato per l'inaugurazione del Correale,

> «con chiarezza la origine e la progressione, nel tempo, delle diverse forme di arte, il formarsi e lo svolgersi degli stili, in cammino concorde colla civiltà del tempo, cosicché quasi il visitatore la riviva, man mano avanzando, e scorga da quale rigore logico, da quale stretta legge i premesse e di conseguenze sia regolato il cammino dell'arte, come quello di ogni civiltà e di ogni fatto umano»[50].

Nel Museo Correale – finalizzato a celebrare anche i fasti di una famiglia nel "feudo" e

nel palazzo che gli apparteneva – il Duca di Girasole favorisce suggestivi legami tra le opere per restituire al palazzetto dei Correale la sua sembianza sei-settecentesca. Senza mai arrivare ad una *period room,* Giovene tende a sviluppare atmosfere emozionanti ed a creare ‘coincidenze’ tra le opere in grado di evocare la loro destinazione originaria e a fornire di esse una migliore comprensione. Si legge ancora, nel primo dei suoi musei, una leggera nostalgia per le potenzialità della vita aristocratica dei secoli passati ma è solo un “vago sentire” che non cela la ferma volontà di creare uno spazio utile allo sviluppo delle moderne arti applicate. Protagonista dell’allestimento, a Sorrento, è soprattutto il “mobilio”. Nella Villa alla Rota i mobili diventano il punto focale dell’allestimento di quasi tutte le sale, il “filo rosso” che, per il suo ordinatore collezionista–conoscitore, doveva condurre il visitatore alla scoperta del palazzo e delle sue raccolte. Le maioliche, le ceramiche e i dipinti devono, con i mobili, “essere espressione completa di vita, col rispetto di quelle fila ideali che legano l’una all’altra forma” e compongono questa storia “della progressione, nel tempo, delle diverse forme d’arte”. Le “fila ideali” collegano le opere anche alle forme delle vetrine. Quelle del museo sorrentino sono coronate da un leggero fastigio dorato che rimanda, sia pur semplificato, a quelli dei mobili esposti di cui riprendono le linee anche le traverse ricurve colleganti i bei piedi torniti, e tutte sono in linea con gli stipiti dei varchi in modo da consentire al visitatore di avere ben chiaro il sistema espositivo guardando alla bella fuga delle sale del primo e del secondo piano. La varietà e la quantità delle opere esposte non interferiscono con l’armonia degli ambienti.

Nel Museo Duca di Martina, a conferma della rilevante riflessione museografica avvenuta nel giro di pochi anni e alla luce anche della diversa potenzialità dei materiali da esporre, Giovene non pensa in alcun modo di ricreare gli spazi a lui noti della casa del duca di Martina. Le belle foto delle stanze dell’appartamento nel Rione Sirignano pubblicate da Paola Giusti attestano la profonda distanza del museo dall’ottocentesca casa-museo del donatore[51] e il netto orientarsi di Giovene verso allestimenti museografici aggiornati e per nulla suggestionati dal contesto, per lo più cupo e pesante, delle stanze di casa De Sangro. L’architetto punta, ed è un primo elemento su cui riflettere, sul maggiore spazio e sulla maggiore semplicità nel decoro, obiettivi che ritroveremo esplicitati con chiarezza, qualche anno più tardi, nel già citato saggio di Pacchioni sul *Coordinamento dei criteri museografici:*

> «Vorrei soprattutto che quell’insieme di qualità (sensibilità fantasia ingegnosità degli accordi; senso di euritmia e di misura; ripugnanza per il banale, per il corrente, per il senza volto e carattere proprio; senso, soprattutto del rapporto che deve correre tra un’altra opera d’arte e il luogo che le deve servire di contorno e di sfondo) qualità tutte che formano il gusto e lo mantengono mobile e vivo e in continuo contatto con il mobile e vivo variare della vita, avesse, anche nell’arredo e nella disposizione di una raccolta di opere d’arte, qual posto che è suo: in una galleria, in un museo, in una mostra d’arte non meno, anzi più assai, che in una casa d’abitazione»[52].

Nell’allestimento del museo Duca di Martina molte scelte restano certamente simili a



Fig. 19 - Fotogrammi dal film *Ceramiche viventi alla Floridiana*, Giornale LUCE B0003 del 1931, Archivio Storico Luce.

quelle fatte a Sorrento. Innanzitutto la posizione delle vetrine. Al centro delle grandi sale o allineate agli stipiti, le vetrine, appositamente costruite o provenienti dalla casa del donatore[53], sono sistemate in modo da non bloccare in alcun modo lo sguardo rivolto alla lunga teoria di spazi espositivi e permettere così al visitatore di identificare, localizzare e fruire le opere senza l'impressione sgradevole di essere in un museo-labirinto. Ancor di più in questa sede nulla è artificioso o ridondante. Giovene, pur attenendosi a una scelta allestitiva "d'ambiente", lavora in direzione dell'armonia e dell'equilibrio fra gli oggetti e lo spazio fisico che li contiene. Ed è interessante come sappia adeguare contenuto e contenitore utilizzando, nel percorso, varietà di sfondi, di ordinamento e di modelli. Anche in questo, almeno per chi scrive, egli è tutt'altro che "lontano" da quanto, pochi anni dopo, indicheranno a Madrid, come norma per l'adattamento di monumenti antichi per l'uso di musei (elencando anche le condizioni per tali adattamenti): prestigio dell'edificio, varietà architettonica, armonia tra gli oggetti e le sale, necessità di una selezione severa degli oggetti, ricostruzione d'interni e necessità imposte dalle circostanze locali, importanza dell'accordo tra edificio e collezione.[54] Negli ambienti neoclassici di Niccolini, l'allestitore si muove rispettando la qualità dei valori architettonici dell'edificio, senza subordinarvisi ma cercando, dove la raccolta lo consente, un "contorno pari alle opere". Il rapporto tra il valore architettonico e la qualità dei singoli oggetti è però inteso come complesso e non vincolante, suscettibile di numerose sfumature. Nelle stanze dedicate agli smalti, agli avori, ai mobili e soprattutto in quelle riservate alle maioliche rinascimentali appare ancora molto evidente l'influsso delle scelte allestitive di Bode[55]. Una foto pubblicata in «Emporium», *sala 4 delle Maioliche Italiane ed orientali*, mostra l'intelligente ripresa delle pareti damascate del Kaiser Friederich-Museum di Berlino per dare il massimo risalto alle opere esposte. Sulle pareti si espongono piatti, tappeti e mensole con composizioni di maioliche; in basso ci sono i mobili, le cassette, gli scrigni e le piccole vetrine riservate ad oggetti di dimensioni ridotte. Si guarda al modello europeo più diffuso per la rappresentazione dell'aura di un tempo (il Rinascimento) nel tentativo di trovare una sintesi tra emozione e sistematicità scientifica della presentazione. Pur permanendo la disposizione "lungo le pareti [di] raggruppamenti di piatti e smalti, curando che ben rispondessero, per l'intonazione generale e per l'accordo cromatico d'insieme, alle particolari esigenze decorative che l'ambiente e gli oggetti stessi richiedevano"[56], nelle sale non c'è più alcuna traccia dell'accumulo ottocentesco, dell'affollamento di alcune case-museo dei primi del secolo, né più alcuna presenza di copie che, sia pur con finalità educative, avevano caratterizzato e ancora persistevano nei coevi musei d'ambientazione italiani.

> «Ogni nostra raccolta – scriverà Pacchioni – ha carattere esigenze volto suo proprio e, quel che ancora più importa, carattere importanza volto loro proprio hanno molti dei palazzi molte delle sale ove queste raccolte sono ospitate.
> Diverso sarà pertanto il criterio di ordinamento quando le sale nelle quali il museo è destinato ad aver sede abbiano un loro proprio carattere d'epoca e di stile. Questo "diverso" non vuole però dire un orientarsi verso un preteso ripristino [...] e tanto meno

un ricorrere l'illusione di poter dare alla galleria la vita apparente di una casa signorilmente arredata.
Non ci sarà, dunque possibilità di creare, al di fuori di queste scenografiche ricostruzioni che han perduto ormai ogni potere di suggestione, una qualche rispondenza ideale tra la severità o la sontuosità o l'eleganza di una antica sala e gli oggetti d'arte che dobbiam collocarvi, una rispondenza ideale che permetta non a noi di rivivere fittiziamente, come attori d'un dramma storico da palcoscenico, episodi di una vita trascorsa da secoli, ma a quella vita permetta di rivivere in noi, per via di accordi e suggerimenti fantastici, per quel tanto che ciascuno è in grado di accoglierne e di ricrearne nel proprio spirito?
Questa possibilità è però proprio la meta che si possa prefiggere chi abbia il compito di riordinare un museo d'arte antica. Ed è meta che richiede da parte dell'ordinatore, oltre a un complesso di qualità che comprendono, ma anche oltrepassano, la specifica competenza, quel delicato senso della misura che consente di suggerire piuttosto che insistere, di suscitare, senza circoscriverle, le emozioni del visitatore così da farne più che sia possibile, un collaboratore partecipe anziché un osservatore disorientato e distratto».[57]

Per non stancare il visitatore e favorire un rapporto empatico con il museo "dove l'opera di un artista deve essere sentita"[58], Giovene sceglie soluzioni nuove anche per il primo piano: stanze ariose, riposanti, in cui equilibra, con molta accuratezza, i vuoti e i pieni. Il ritmo cadenzato e armonioso delle sale del primo piano è ottenuto anche grazie ad un accennato tentativo di "diradamento" delle opere, alla scelta di colori chiari e luminosi per le pareti, gli arredi e le vetrine ed alla semplificazione delle cornici.

Qualità della luce, eleganza dell'esposizione, armonia e rispondenza tra tipologie diverse di oggetti sono gli elementi chiave delle sue scelte allestitive che offrono al visitatore condizioni ideali di visibilità e di lettura dell'opera in grado di soddisfare il pubblico di amatori ma anche quel pubblico ampio e diversificato che ormai richiedeva nuove forme di accessibilità culturale al un museo e modalità espositive in grado di far sentire la storia come un evento vicino e familiare. «Par là on peut doter les musées de cet élément qui leur manque parfois: l'atmosphère, et appeler à eux, non pas l'admiration seulement, mais la sympathie et l'amitié. […] L'essentiel, – ricordava nel 1921 Focillon – c'est qu'un musée soit vivant»[59]. In linea con la scelta fatta a Sorrento di un Museo che debba "poter parlare ai più", Giovene cerca la strada del "museo vivente" attraverso un allestimento che sia in grado di raccontare con chiarezza il gusto e lo spirito di un'epoca, un modo di vita[60]. Il Museo, lo aveva detto a Sorrento, «deve essere una espressione completa di vita, col rispetto delle fila ideali che legano l'una all'altra forma […] mostrare con chiarezza la origine e la progressione, nel tempo, delle diverse forme d'arte, il formarsi e lo svolgersi degli stili, in cammino concorde colla civiltà del tempo, cosicché quasi il visitatore la riviva, man mano avanzando, e scorga da quale rigore logico, da quale stretta legge di premesse e di conseguenze sia regolato il cammino dell'arte, come quello di ogni civiltà e di ogni fatto umano»[61].

Nella Villa Floridiana, come nella Villa alla Rota, le "premesse" sono ordinate al piano terra. «Al pianterreno – si legge in «Emporium» – in ambienti suggestivi, sollecitatori di desideri e di nostalgie, trova armoniosa disposizione una bella raccolta di maioliche italiane: le principali regioni di quel secolo d'oro della maiolica italiana vi sono rappresentate con pezzi originali per la bellezza della decorazione e della forma». Al primo piano, si comunica, anzi si celebra, il Settecento[62] ed è probabile che molti spunti espositivi e suggestioni siano venute anche dal contemporaneo allestimento della grande mostra veneziana di cui Giovene fu fra i protagonisti[63]. Evento finalizzato a dar risalto ad un'epoca celebrandone tutte le forma d'arte, la mostra veneziana radunò

> «dalle pubbliche e dalle private collezioni opere eminenti di pittura, di scultura e di incisione; oggetti d'arte decorativa come mobili, arazzi, stoffe, porcellane; oggetti abbigliamento e simili come vesti, tabacchiere, orologi; carrozze e portantine; quant'altro possa rievocare gli spiriti e gli aspetti della vita italiana durante il secolo diciottesimo attraverso le sue espressioni più caratteristiche e più seducenti[64]».

La commistione tra tipologie diverse di opere per creare atmosfere e contestualizzazioni in cui il pubblico di quegli anni amava riconoscersi[65]fu l'elemento caratterizzante il grande evento voluto da Barbantini e molto forte fu la tendenza alla ricostruzione d'interi ambienti per ricreare anche l'atmosfera che si respirava nel diciottesimo secolo e dare la possibilità ai visitatori di immergersi completamente nella vita settecentesca. Più che alla mera ricostruzione d'ambiente, Giovene dovette tuttavia confrontarsi con l'atmosfera generale della mostra e guardare alla «suppellettile e l'arredamento della mostra veneziana scelta e disposta con accortezza, quasi con eleganza, allo scopo d'offrire motivi tra i più seducenti per la conoscenza d'un periodo forse un po' troppo confuso sotto un giudizio generico»[66]. Accortezza ed eleganza sono, infatti, le caratteristiche principali della museografia di Giovene che utilizza gli oggetti e la loro successione nello spazio come le principali parole del racconto: l'opera è per Giovene soprattutto un « significante » ed è la sua corretta esposizione che deve poter svelarne il senso anche ai visitatori meno colti[67]. "Significante" per eccellenza, alla Floridiana, è l'oggetto di porcellana. Nel percorso realizzato da Giovene punto di partenza è la Real fabbrica di Capodimonte "delle varie epoche" in cui dominano i pezzi di Tagliolini.

> «Seguono, nelle vetrine, servizi completi di porcellana da tavola o da caffè: stupendi lavori, specialmente per la vaghezza delle miniature ed il garbo prezioso delle anse [...] tutti i periodi, tutte le fabbriche vi sono rappresentate con pezzi deliziosi e singolari [...]Gli oggetti sono, così, offerti in forma viva, perché partecipi della nostra vita, e non danno quella sensazione di cose morte lontane da noi ed estranee. Ogni mobilio ha la sua ragione d'essere perché fatto per contenere quello che in esso vi è deposto; e l'ambiente risulta un tutto pieno di armonie e passioni»[68].

In ogni sala, si legge ancora nel «Bollettino d'arte», «entro appositi tavolinetti, che hanno

il piano di cristallo, sono state disposte scatole e tabacchiere. Vi sono scatole d'oro tempestate di gemme, altre d'argento cesellato e bulinato, di cristallo, di giada, di smalto, oppure miniate, che sono fra le più belle del Settecento italiano e straniero. Vi sono vetrinette a museo, tanto poco aggettanti dalla parete da acquistare la funzione di quadri, nelle quali sono state raccolte miniature, borchie, placchette, smalti isolati, e una splendida piccola raccolta di orologi da tasca»[69].

«Suis-je venu m'instruire ou chercher mon enchantement? » si chiedeva Focillon nel 1921 e ad un « museo empatico» guarda anche Giovene che recupera intelligentemente il mobilio della collezione originaria mescolandolo con vetrine appositamente costruite. «Ogni vetrina è una meraviglia di disposizione e di bellezza: l'occhio e l'animo contemplano queste cose mirabili e fragili, che con la grande passione del mecenate ha, con cura paterna, custodite perché fosse data anche a noi, godere di tante bellezze! E, poi, in una successione di sale, si offre all'occhio rapito da tanta bellezza, una sorprendente collezione di porcellane cinesi e giapponesi: tutte le epoche, tutte le dinastie vi sono rappresentate con oggetti suscitatori di sogni e di passioni che ci sospingono verso questo mondo lontano, pieno di raccoglimenti e di misteri, e ci fanno, quasi, essere partecipi della vita di questi popoli dalla eterna civiltà»[70]. La ricerca e l'attenzione per la finezza del dettaglio è nel 'macro' così come nel 'micro' allestimento: «s'è anche costruito un mobile per la esposizione d'una cinquantina di bastoni dai manici riccamente lavorati e un supporto per una scelta raccolta di spadini».[71]

Si accresce, in Floridiana, l'attenzione alla successione cronologica degli oggetti e al confronto tra fabbriche. Forse anche per questo Giovene dedica così tanto tempo al catalogo dei singoli oggetti affidando a Lorenzo Mosca la seguente riflessione sul Museo ove

> «manca un catalogo critico, manca una raccolta fotografica; e la rinomanza di queste raccolta, vero santuario dell'arte ceramica, stenta ad a arrivare nel mondo, mentre una più precisa conoscenza di essa solleciterebbe gli amatori a venire a goderne le bellezze e creerebbe correnti di viaggiatori vero questa regina del mediterraneo. […] il Ministero dell'Educazione Nazionale attraverso Roberto Paribeni, deve interessarsi delle sorti del Museo de «La floridiana» fornendo gli opportuni aiuti finanziari perché venga pubblicato il catalogo critico, perché venga approntata una completa raccolta fotografica, perché venga dato inizio alla pubblicazione di monografie varie da formare una vera collana di studi relativi alle porcellane ed alle maioliche con particolare riguardo al Mezzogiorno d'Italia»[72].

Gli studi sugli oggetti, val la pena ricordarlo, non diventano comunque sussidio alla visita. Nella Floridiana continua ad essere dominante l'ostensione dell'oggetto. Più che alle piccole ed eleganti didascalie poste all'interno delle vetrine, molto è affidato alla disposizione delle raccolte e al linguaggio visivo: «Nel breve ambulacro che precede la prima stanza del secondo piano del Museo, dove sono adunate le porcellane» ad esempio «s'è disposta

una vetrina la quale raccoglie alcuni tipici prodotti delle più importanti fabbriche di porcellane, e che serve quasi a ricapitolare le idee e a fornire opportuni termini di confronto»[73]. Ordine rigoroso anche per le porcellane cinesi esposte «per famiglia e per epoca conservando all'ordinamento un carattere scientifico, fino a quando – ed è importante questo dettaglio – «particolari esigenze d'ambiente o di decorazione non abbiano consigliato di fare altrimenti». La «fusion avantageuse de la méthode historique et de la méthode esthétique» di cui aveva parlato Pellati torna spesso in diversi spazi del museo, quando la scelta dell'allestitore, evidentemente, non mira più solo al livello cognitivo ma si sposta quello emotivo: «conception qui, tout en laissant aux objets leur caractère de documents historiques, tache de ne pas leur enlever leur qualité de manifestation touchante et vivante du gout d'un siècle et de la sensibilité d'un artiste». Ed è allora che alcuni pezzi di « dominante interesse decorativo» vengono «disposti senza preoccuparsi se nella loro sistemazione venivano ad acquistare un'importanza che intrinsecamente non possedevano»[74].

Conclusioni

I musei di Carlo Giovene subirono, come la maggior parte dei musei italiani, gli eventi traumatici della Seconda Guerra Mondiale: sgomberi, occupazioni, danni conseguenti ai materiali ed alle strutture. La *tabula rasa* della guerra – è stato giustamente osservato- talvolta indipendentemente dalla reale impossibilità di un ripristino dello stato quo ante, «aveva messo in moto un processo di trasformazione inarrestabile» che, se in molti casi, significò porre effettivamente rimedio ai ritardi culturali e strutturali delle strutture, in altri fu spesso esito della sola voglia di adeguamento al nuovo dettato, della «diffusa estraneità a un'idea di storia come stratificazione di documenti e segni, nessuno dei quali può essere alterato o negato pena la perdita di valore della stessa conoscenza storica»[75]. È quanto successo in molta parte dei nostri musei dove si è assistito ad un processo di semplificazione e di "alleggerimento" dei percorsi e delle sale che, pur guardando alle grandi esperienze postbelliche "con valore di prototipi"[76], appaiono delle stesse, almeno per chi scrive, una ripresa generica e banalizzata.

Al Correale, per evitare danni alle collezioni, si preferì imballare e inviare a Piano di Sorrento alcune delle raccolte più pregiate, conservare altri oggetti in una Villa attigua al Museo e sgomberare comunque le sale dell'immobile che venne poi requisito come alloggio per i soldati inglesi (1943-1945) e restituito alla Fondazione, il 16 ottobre 1945, "deteriorato" e bisognoso di restauri. I lavori, iniziati nel 1947, furono terminati solo nel 1953[77]. Sui criteri scelti per il restauro, illuminante la breve relazione di Raffaello Causa che curò i lavori[78] modificando, innanzitutto, l'obiettivo del museo da lui definito una «collezione d'arte contemporanea – quindi di pittura napoletana dell'800 – alla quale facevano contorno dipinti antichi, ceramiche amorosamente ricercate, suppellettile rara e quanto altro potesse colpire un gusto sottilmente educato»[79]. Senza nulla togliere all'importanza della raccolta

di dipinti ottocenteschi del Museo[80], è evidente uno spostamento d'accento che non ha nulla a che fare con l'obiettivo iniziale dei donatori e con il progetto del museo stesso orientato, come si è detto, alla promozione delle arti applicate ed all'industria artistica locale. Pur mostrando di aver perfettamente individuato la natura del museo («soccorrevano [alle difficoltà di riordinamento] le caratteristiche stesse della raccolta che suggerivano l'opportunità di rispettare quel carattere di arredamento sontuoso e raffinato da vecchia dimora patrizia, quale era stato già fissato, con giusta comprensione del materiale, nel primo ordinamento del 1924») Causa individua nel Museo Correale un "capitolo della pittura morta del Sei e Settecento e quello della Scuola di Posillipo". L'ampiezza di trattazione, scrive, è tale da fare del museo un "sussidio insostituibile di questi fatti artistici ed un complemento necessario delle altre collezioni pubbliche". Sorretto e guidato, come allestitore, dai suoi interessi di studioso, lo storico dell'arte napoletano modifica il percorso del museo facendo intervenire logiche di stretta successione cronologica dei dipinti e un'attenzione alla visibilità degli stessi («contenuti in una fascia idea di poco più alta della linea dell'occhio») che Giovene aveva volutamente escluso intendendo il dipinto "supporto" e completamento all'oggetto d'arte applicata e non il contrario. È uno spostamento di non poco conto che comporterà nuove simmetrie e nuove condizioni di visibilità degli oggetti oltre che una diminuzione del materiale esposto dovuta alla messa in deposito di ciò che un'attenzione eccessiva ai soli valori formali dell'opera riterrà di mediocre interesse o comunque trascurabile "data la saturazione dello spazio disponibile"[81].

La convergenza dell'interesse sulla pittura piuttosto che sulle arti applicate sarà, purtroppo, una tendenza molto diffusa che porterà a modificare e a trasformare in mediocri pinacoteche a "sussidio" delle grandi raccolte pubbliche napoletane, musei in cui la presenza di arti applicate (vedi il Museo Filangieri) e la volontà di documentare la storia e non solo la storia dell'arte di un territorio (Museo di San Martino) era invece obiettivo prevalente e fondante. Sorte molto simile la subirà anche il Museo Duca di Martina di cui fornisce una più ampia descrizione Bruno Molajoli. Anche l'allora Soprintendente mostra una piena comprensione delle scelte di Giovene:

> «Nelle ventiquattro sale – scrive – le varie collezioni di miniature, oreficerie, avori, smalti, vetri erano disposte accanto ai nuclei più importanti, costituiti dalle raccolte di porcellane e maioliche, di fabbriche italiane e straniere, con l'intenzione se non proprio di riprodurre, quanto meno di rispecchiare e rievocare il carattere della raccolta privata, disposta negli ambienti di una dimora signorile. E ciò trovava particolare rispondenza nella conformazione e distribuzione dei locali di non ampia cubatura e di vario ma sempre modesto impegno decorativo, quale l'edificio aveva serbato dalle successive sue utilizzazioni per dimora privata, sino ai tempi più recenti, prima di passare in proprietà dello Stato».

Una cosiffatta disposizione, tuttavia, è per lui «intesa più ad un risultato di eleganza che non alla sommissione ai vincoli del rigore scientifico, comprendeva in sé una multiforme va-

rietà di presupposti, anche di natura sentimentale, nell'orientamento del gusto, tale da conferire tipicità e da meritarle, ad ogni buon conto, rispetto». Il rispetto dell'esistente è spesso evocato come obiettivo che nei fatti, però, non verrà quasi mai conseguito. Quando la Floridiana fu restituita allo Stato dopo una lunga e dannosissima occupazione militare che aveva «trasfigurato in ogni sua parte, a tale grado da richiedere opere di restauro radicali, non si esitò – ricorda Molajoli – ad orientare i lavori sulla traccia del precedente stato, per ripristinarlo nella integrità dei suoi aspetti più autentici». La precisazione è tuttavia immediata:

> «il che non volle significare tuttavia, passività di gusto di fronte a ciò che si presentava meno autentico e rispettabile. Alcune sale, ad esempio, avevano avuto, nel passato, per rinnovazione d'uso, decorazioni d'ovvia banalità, stile fin de siècle che i precedenti ordinatori del Museo avevano conservato, forse perché trovate, allora, in buono stato. Di fronte ai guasti, era evidente l'assurdità di applicare rigorosi criteri di restauro conservativo e reintegrativo, quando si poteva, con minore spesa, ottenere un risultato assai migliore nella libera scelta di semplificate soluzioni decorative. Si che, anche nella scelta dei nuovi colori delle pareti – alcuni dei quali dovevano prendere il luogo dei parati serici, purtroppo e, almeno per ora, insostituibili – ci lasciammo guidare liberamente dal criterio di trovare tonalità adatte a dare risalto per accordo o per contrapposizione alle speciali materie degli oggetti esposti e nello stesso tempo a creare rapporti armonici nella successione delle sale, anche in relazione al loro decoro architettonico. […] E avemmo una gradita conferma della bontà del criterio adottato quando, facendo demolire, nella sala centrale del primo piano, la faticosa decorazione di tipo pseudo-moresco, con la quale anche qui, come in ogni casa rispettabile, nel secondo ottocento, era stato pagato il doveroso tributo all'esotismo di moda, ritornò in luce la volta originale di stucco marmoreo color giallo oro, decorata al centro da un semplice intreccio di corone a rilievo, di graziosa eleganza neoclassica. In questi ambienti così rinnovati […] le collezioni artistiche avrebbero potuto ritrovare la loro precedente sistemazione, nelle grandi vetrine, nelle bacheche, nei mobili antichi quasi tutti rimasti in buono stato, senonché ci parve questa l'occasione opportuna per procurare al museo quella maggiore disponibilità di spazio, la cui mancanza si rifletteva in una eccessiva fittezza e costrizione d'oggetti nelle sale e dentro le singole vetrine»[82].

La scelta di trasformazione, apparentemente dettata solo da motivazioni economiche e dal buon senso nasconde, in molti casi, la stessa tendenza a dare al museo un "fare moderno" prevalsa anche a Sorrento.

Si modifica in tal modo molta parte del vecchio allestimento, utilizzando spazi fino ad allora non destinati all'esposizione evitando «di ripetere nel piano terreno, il tipo di stanze degli altri due piani dell'edificio». S'individuano ambienti nuovi al pianterreno con «diversa struttura architettonica con copertura a volta, anziché piana, le minori dimensioni degli ambienti per il maggior spessore dei muri, varie altre condizioni obiettive (illuminazione, rapporto con l'esterno, ecc.)» che «facevano escludere la possibilità di un ordinario ammobigliamento» suggerendo invece, «di trarre partito dalla possibilità di destinare i nuovi

locali a una speciale collezione, qual è quella orientale, e i suoi circa 3000 pezzi (porcellane, smalti, giade e bronzi) per ideare una sistemazione dei pezzi del tutto svincolata dal criterio d'imitazione o, peggio, di 'ricostruzione d'ambiente', e orientata invece ad esigenze d'indole più strettamente museografica»[83] dove, per strettamente museografica, si è intesa una totale revisione dell'allestimento iniziale ed un linguaggio del tutto diverso dal precedente fatto di lunghe teorie di vetrine ricavate nello spessore dei muri in grado di facilitare la leggibilità dei singoli pezzi, "l'evidenza degli oggetti" evitando «ogni lenocinio decorativo, ogni distrazione di carattere pittoresco». «Disponendo di questi nuovi locali, l'intero ordinamento delle collezioni ha potuto beneficiare non soltanto di un più ampio spazio, ma anche di una più rigorosa aderenza alle esigenze scientifiche, per quanto concerne la suddivisione e la successione dei diversi gruppi a generi di materiali artistici, secondo le scuole e le epoche». Molajoli, così come Causa per Sorrento, tenterà di evitare – a suo dire – la "fredda compassatezza del museo" ma sia la Floridiana che il Correale, alleggeriti, rivisitati ai fini di una maggiore semplicità e di una corretta leggibilità del singolo oggetto vengono, di fatto, "epurate" dei caratteri che ne facevano documenti interessantissimi di un momento della museologia italiana restando comunque lontani dalle più aggiornate esperienze museali contemporanee cui guardano solo con "timida approssimazione". L'"epurazione" si materializza anche nella scelta di nascondere la lapide dedicata a Carlo Giovene[84]. «Detta lapide – scriverà Andrea Giovene a Raffaello Causa – che si trovava sotto quella dei donatori è stata arbitrariamente rimossa e allogata in un corridoio di servizio. A nome della famiglia Giovene che ora io rappresento, devo elevare la più vibrata protesta per questo fatto. Mio padre è scomparso nel 33, or sono 36 anni. Non è possibile concepire rancore e animosità verso di lui; ma neppur quindi può accettarsi trascuranza o oblio del suo nome e la sua opera»[85]. La lapide, grazie alle proteste filiali, tornò al suo posto. Il lavoro di recupero del nome di Giovene e della sua opera è solo all'inizio.

Note

1 Il riferimento alla Rolls Royce viene probabilmente suggerito alla scrittrice da Andrea Giovene che, in una nota a Gino Doria, ricorda quanto segue: "Egli creò da zero e praticamente quasi senza mezzi il Museo Correale di Terranova a Sorrento. Là io stesso ho rimesso tre anni delle mie vacanze estive trasportando quadri e lavando oggetti. Per il Museo Martina le trattative tra gli eredi, il Ministero e la Soprintendenza furono tutte da lui svolte con pazienza e fatica e fu egli a scegliere ed ottenere la Floridiana come sede. Egli dove' anche decidere su ciò che era privato o no nelle collezioni Martina che nel testamento genericamente indicati "collezioni allo Stato e mobilio agli eredi". Anche in questo secondo caso vi fu molta opera personale. Le porcellane preziose sono state portate senza imballo, in piccoli gruppi dalla Riviera al Vomero, nella Rolls Royce della contessa de ' Marsi, tenute in braccio dal duca e da mia sorella Concezione che molto lo coadiuvò allora". *Nota di Andrea Giovene a Gino Doria del 29 luglio 1965*, Archivio Giovene, Carte Carlo Giovene.

2 M. Jovene*, Trent'anni del museo della Floridiana,* ne "il Corriere di Napoli" del 1 marzo 1963.

3 Ulteriori spunti di ricerca vengono, al riguardo, dalla lettera con cui Giovene annuncia le proprie dimissioni da membro del Comitato esecutivo per l'erigenda casa dell'arte: «Ill. Signor regio Commissario Straordinario presso il Comune di Napoli.

Rassegno nelle mani della S.V. Ill. le mie dimissioni da membro del Comitato esecutivo per la erigenda Casa dell'arte, non consentendomi le circostanze che vado ad esporre di più tenere la carica che volle affidarmi il suo predecessore On. Alberto Geremicca. Debbo premettere che tale onore fu impartito, più che alla mia persona, al rappresentante della Biennale Napoletana perché, appunto, la creazione del nuovo Ente e la creazione dello edificio che doveva ospitarlo rappresentavano il coronamento dei lunghi e tenaci sforzi del Comitato della Biennale medesima che vedeva così attuato il suo programma, tanto da deliberare per esso lo impegno dello intero proprio capitale. Per dimostrare, poi, alla S.V. Ill. la necessità della mia risoluzione, riepilogo brevemente i fatti. Nell'anno 1921 un Comitato presieduto dalla principessa di Strongoli e di cui ebbi l'onore di essere vice-presidente, bandì, sotto la responsabilità personale dei suoi componenti, la prima Esposizione Biennale d'Arte della Città di Napoli. Ottenne il patronato delle L.L.M.M il Re e la Regina; ottenne i locali nel Real Palazzo; il Re medesimo si degnò di venire ad inaugurare la mostra, il cui successo artistico e finanziario superò ogni più rosea speranza. Chiusa la prima Esposizione, il Comitato iniziò il lavoro di organizzazione di quelle successive e deliberò di chiedere ancora, in linea provvisoria, per due sole esposizioni, i locali del Palazzo Reale (e se non quelli della prima volta, almeno le abbandonate scuderie ed il maneggio) per poter formare, con i sicuri utili i fondi necessari per erigere la sede definitiva delle Esposizioni, ossia la Casa dell'Arte, e potersi conseguentemente erigere in Ente Giuridico. Condotte attivissime e tenaci pratiche col Ministro della Pubblica Istruzione, pareva già accolta la domanda di concessione provvisoria dei locali, quando auspice il Prof. Vittorio Spinazzola, fu indetta dal Sindaco di Napoli una solenne riunione per discutere *ancora* sulle sorti della Biennale. E si propose di attuare alfine il sogno di Domenico Morelli, costruendo in faccia al mare, nella Villa Comunale il Palazzo dell'Arte, abbandonando l'idea di una pur provvisoria Esposizione in qualsiasi locale del Real Palazzo. Obiettai che tale vecchia idea incontrava a Napoli antipatie e opposizioni, pur forse ingiustificate; che accettarla significava lasciare il certo per l'incerto; che non vedevo, poi, con quali mezzi si sarebbe potuto costruire il Palazzo, se prima i sicuri provventi di almeno due mostre nel Palazzo Reale non ne avessero forniti i mezzi. Ma non si vollero sentir ragioni e fu deciso che il Palazzo dovesse sorgere nella Villa: la Commissione Municipale per i Monumenti ed il Paesaggio approvò l'ubicazione sulla Piazza Principe di Napoli, il Municipio concesse il suolo ed il Comitato della Biennale, ossequiente, bandì un concorso nazionale per il progetto, e tale concorso ebbe ottimo risultato, cosicché decise di apprestare anche altra soluzione, da sottoporre assieme alla prima alla Cittadinanza ed alle Autorità. Chiese al Comm. Frascarelli allora reggente la Sovrintendenza ai monumenti, che si desistesse dal proposito di demolire il bastione cinquecentesco attaccato al Maschio Angioino, con la sovrastante palazzina, e progettò di adibirlo assieme ai locali che per due lati chiudono la corte del Castello a magnifica sede delle Esposizioni. Per i primi lavori bastavano il capitale già posseduto dal Comitato e pochi altri aiuti. I provventi (sic) delle Esposizioni sarebbero poi serviti a completare man a mano l'opera adibendo ogni supero al restauro della restante parte del maschio. Fu accolta entusiasticamente tale idea dal Comm. Frascarelli; fu poi accolta anche dal successore Prof. Chierici. Il Comitato della Biennale, adunque, aveva già preparati due progetti e prediligeva il secondo, di possibile immediata esecuzione.

A questo punto sopravvenne la fausta ricorrenza del 25°anno di regno di Sua Maestà il Re e Napoli, devota, con unanime slancio di tutte le sue classi di cittadini decise che l'anniversario solenne dovesse venir ricordato in un monumento imperituro, e, seguendo la nobile proposta di Matilde Serao, caldeggiata da S.E. l'Alto Commissario, volle che tale monumento fosse la casa dell'Arte, furono indette solenni adunanza ed anche il comitato della Biennale fu chia-

mato e aderì con entusiasmo e concesse il capitale di cui disponeva. Io, intanto, all'On. Geremicca e a altri autorevoli componenti per le onoranze, prospettai con calore la opportunità di prendere piuttosto in considerazione il progetto di adattamento di parte del Maschio Angioino, anche i mezzi di cui già si disponeva erano sufficienti ad attuarla. Ma sul momento, grande era l'entusiasmo ed il cuore prendeva la mano alla ragione, cosicché parve cosa meschina l'adattamento di un pur così insigne monumento e si volle il nuovo grande edificio che il geniale vincitore del nostro concorso aveva ideato. Una Commissione esecutiva fu subito nominata per attuare il grandioso programma ed io fui chiamato a farne parte, quale rappresentante il tenace manipolo della Biennale e perché la mia presenza garantisse alla Biennale medesima l'attuazione di quello che, infine, era il suo programma. La Commissione composta dal Prof. Chierici, dall'On. Foschini, dall'On. Barattolo, dal marchese Paolo de Notaristefano e, come ho detto, da me, si mise all'opera e, chiamato a Napoli l'architetto Jerace, vincitore del concorso, gli commise di sviluppare il progetto di dettaglio come è ormai fatto. Inoltre difese con successo dinanzi alla giunta superiore delle Belle Arti a cui gli oppositori avevano presentato reclami, la ubicazione del Palazzo sulla piazza Principe di Napoli e si apprestava ora a completare la raccolta dei fondi necessari, ed ottenere la costituzione del nuovo Ente Giuridico, ad iniziare con i fondi già raccolti, la costruzione. Ma a questo punto nascono difficoltà gravi. La costruzione del Palazzo col fronte sulla Piazza Principe di Napoli, malgrado il parere decisivo di autorevoli commissioni superiori e dei competenti, incontra gravissime, inesplicabili opposizioni e non pare inoltre che ne sarebbe consentito l'inizio se prima non fosse raccolta la intera somma occorrevole che è di lire 4.000.000. Né pare possibile di ottenere ancora che siano bandite una o due esposizioni per raccogliere fondi, né aiuti finanziari, oltre quelli già deliberati può concedere l'Alto Commissario. Né pare infine si voglia prendere in esame l'altro progetto del Comitato della Biennale si adattamento di parte del Maschio Angioino. Mi giunge, poi, notizia indiretta ma precisa, che S.E. l'Alto Commissario, o perché infastidito da tante contraddizioni e da tante futili schermaglie; o perché impressionato dalla opposizione di elementi locali ritenuti autorevoli; od anche perché, mettendosi fuori da ogni dibattito, altre ispirazioni abbia tratte dal suo amore per Napoli e dal suo proposito di sollevarne i destini maturi nuovi propositi e si volga ad altri e diversi progetti. Svanisce quindi il programma della Biennale che ho l'onore di rappresentare nella Commissione, ed io debbo allontanarmi perché a quel programma io sono legato e perché sento il dovere di non frapporre ostacolo di sorta all'opera di quelli che il Governo nazionale ha preposti all'opera do rinascita del mezzogiorno. Con vivo rammarico debbo presentarle, quindi, le mie irrevocabili dimissioni. Colgo l'occasione per confermare alla S.V. Ill. i sensi della mia profonda devozione. Napoli 10 luglio 1926 Firmato Carlo Giovene di Girasole.» Archivio Giovene. Carte Giovene. Sulla vicenda della Galleria d'arte moderna e la proposta di utilizzo del Maschio Angioino rimando al già citato libro di Annalisa Porzio, *L'inventario della Regina* ed in particolare ai paragrafi *Palazzo Reale e la Prima Biennale Napoletana* e *I doni del Re a Napoli per una Galleria d'arte moderna*, pp. 27-48. Di estremo interesse, ai fini di una quanto mai necessaria ricostruzione del dibattito prima novecentesco sulla nascita di una Galleria d'arte moderna a Napoli le foto e i documenti pubblicati in appendice nello stesso volume.

4 Cfr. *Concorso per il progetto del Palazzo per le Esposizioni d'Arte in Napoli. Relazione della Commissione giudicatrice del concorso*, Napoli 1923.

5 Ricordo, a proposito della villa allora di proprietà Harrison che fu messa in vendita con tutti i suoi arredi nel 1917, l'interessante riflessione di Salvatore di Giacomo: «Assistiamo da qualche tempo, e con una preoccupata tristezza, alla rovina di tante belle cose nostre, sulle quali lo stampo della passata lor felicità, dell'onor loro primigenio, dell'antica loro bellezza è ancora manifesto, e permane come certe nobili stimmate le quali nessuno può cancellare; anche le cose hanno come una razza, o misera o elevata. Il caso della Floridiana, il cui destino ci rimane sconosciuto pur nel punto in cui pare che lo si sorvegli e si cerchi di rinnovarlo, è uno de' parecchi a' quali la pensosa poesia rivolge gli occhi suoi retrospettivi e malinconici. Non consideriamo no, questa casa elegante – bianca bianca fra il folto verde e sullo scenario anacreaontico delle nostre colline – come addirittura un luogo di ozio e di piacere: io n'esco or ora, mentre m'accompagnano per via, lungo le nuove e silenziose strade del Vomero, il gelido vento di una giornata d'autunno e le raffiche insistenti d'un molesto nevischio. N'esco rattenendo ancora in me il pensiero che poco fa si penetrava nel punto in cui, lasciato solo dagli apparecchiatori instancabili di questa vendita spettacolare, lì, presso a un de' balaustri marmorei del bivio del bosco – facevo corre l'occhio su que' viali muscosi già quasi pur bagnati dalle ombre, e sull'immoto mare, grigiastro sotto una caligine fumosa e pesante.[…]Tutto qui sarà venduto […] Ecco il bellissimo letto impero di cui si fa risalir l'uso a maria carolina, ecco un prezioso scrittorio di mogano, arricchito di bronzi, ecco innumerevoli tavole da scrivere, le più di stile dixhuitième siècle, e armadii, e toilettes pur di quella foggia, e deliziosi tavolinetti da gioco […] Ecco il pianoforte insigne […] eccoli piccoli mobili giapponesi tech o di lacca, i più di seta e di finezza sorprendente […]. I mobili, le rare tappezzerie. I ninnoli, i ricami, gli arazzi, i quadri e le statuine si vanno radunando nel grande nel grande salone […] Chi riconoscerebbe più questa e le altre stanze

della Floridiana de' primi tempi? Chi le può più riarchitettare nell'immaginazione, ora che han mutato tanto, e quel contenente e quel contenuto s'è cosi deformato ne' suoi disegni primitivi? Ma se non sono più quella è certo che il denaro v'è stato speso dentro a carrettate e che, se pure in modo meno severo e nobile, vi si è profusa una rara sontuosità ed espresso un lusso dei più cospicui. Le argenterie da tavola, le stoviglie finissime, le coppe di rari cristalli, i vasi cesellati, i quadri antichi e moderni di scuola spagnuola, o inglese, e francese, i damaschi, i broccati veneziani si sciorinano in questa o in quell'altra stanza ove stanno per essere catalogati e per udire, fra poco, proclamato dal solito colpo di martello, il nome del loro nuovo possessore […] Sarà quel che sarà – ma fra qualche giorno non rimarrà della Floridiana se non lo scheletro elegante e superbo. Agli ultimi abitatori suoi ha dato lo sgombro la morte implacabile […] Sparsi per altra case napoletana andranno que' mobili, que' dipinti, quelli argenti e quelli ori, e vi porteranno e vi serberanno silenziosi la memoria di un'altra storia alla quale assistettero». S. Di Giacomo, *La Floridiana-vendita dell'eredità Ethel Mac Donnel*, dattiloscritto datato 20 febbraio 1917 conservato presso la Biblioteca «Bruno Molajoli» di Napoli.

6 Il Ministro della P.I.
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.
G. Calò Sottosegretario di Stato al Presidente del Comitato d'azione per la seconda esposizione Biennale nazionale dell'arte in Napoli s.d. (ma 1922).
Oggetto: Napoli seconda esposizione Biennale Nazionale d'Arte.
Ho esaminato con la maggiore obbiettività, sia nel riguardo dell'interesse dell'arte che in quelli del necessario definitivo assetto della Reggia di Napoli, la domanda che codesto Spett. Comitato mi ha rivolto per la rinnovazione delle concessioni di locali nel Palazzo Reale per tenervi, nel prossimo anno, la seconda esposizione biennale d'arte.
Sebbene desideroso sempre di far cosa che riesca di vantaggio a codesta nobile città, non posso a meno di osservare subito che se la biennale napolitana dovrà diventare una vera affermazione d'arte, nessuna cosa mi sembra possa riuscire più dannosa al suo successo quanto il voler persistere nella idea di rinnovare questa importante mostra in ambienti di grande ricchezza, come sono quelli della Reggia, dove il fasto non può non smorzare ogni effetto delle opere esposte. D'altra parte non mi sembra neppure possibile che una esposizione di quadri sia fatta anche in parte con luce artificiale come si è stati costretti con la prima biennale. E ciò nella città del sole e della luce.
D'altra parte, la S.V., è a conoscenza che, per ragioni ben note a tutti gli studiosi e più volte manifestate dalla pubblica stampa, s'impone dare un aspetto definitivo a due istituti napoletani di alta cultura quale sono il Museo e la Biblioteca nazionale. Il Museo è congestionato di oggetti fin nel sottosuolo, e la Biblioteca a sua volta, si trova a disagio negli ambienti del palazzo stesso del Museo dove ora si trova e i libri vi sono soffocati.
È quindi assolutamente necessario il trasloco della Biblioteca Nazionale del Palazzo Reale. Ciò non solo risolverà un annoso problema, ma sarà di immenso beneficio allo stesso Museo, il quale potrà usufruire della vasta ala lasciata libera dalla Biblioteca; e, disponendo di una maggiore libertà di spazio, dare un aspetto migliore a tutto il prezioso materiale delle sue raccolte, che è in continuo meraviglioso aumento, con grande beneficio di tutti gli studiosi italiani e stranieri.
E poiché una migliore sistemazione del Museo e della Biblioteca Nazionale è vivamente attesa e reclamata non solo dalla cittadinanza napoletana, ma da tutti gli studiosi, mi trovo nella increscìosa necessità di dover negare a codesto Spett. Comitato, anche per questa ragione, il rinnovamento della passata concessione. Ella però può esser certa del mio vivo interessamento e della mia cordiale cooperazione ogni qual volta l'opera mia potesse riuscire utile per dare alla biennale napoletana una sede più luminosa e più corrispondente allo scopo, di quella nella quale fu tenuta già la prima mostra. E poiché ritengo che a tale scopo perfettamente risponde la Villa Floridiana, fino da questo momento io mi dichiaro disposto a darle in temporaneo uso ed a condizioni da stabilirsi a codesto Comitato. Il sottosegretario di Stato. G. Calò (Giovanni Calò).
Documento del 3 aprile 1922.
Il Ministro della P.I.
Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti.
G. Calò Sottosegretario di Stato.
al Presidente del Comitato d'azione per la seconda esposizione Biennale nazionale dell'arte in Napoli.
Oggetto: Napoli - Seconda Esposizione Nazionale Biennale d'arte.
Ho letto con vivo interessamento quanto codesto Comitato ha ritenuto opportuno di farmi presente circa le difficoltà che, a suo avviso, si oppongono alla scelta della Villa Floridiana come sede della seconda esposizione biennale d'arte. E poiché codesto Comitato insiste sulla necessità che questa seconda mostra biennale sia tenuta nei locali del Palazzo reale, debbo con rincrescimento significare anzitutto che non è assolutamente possibile pensare a una rinnovazione

della concessione dei locali ormai destinati ad accogliere la Biblioteca Nazionale, né tanto meno all'uso di altri locali della Reggia, quali essi siano, perché ciò avrebbe per risultato di procrastinare ancora la sistemazione definitiva del palazzo Reale secondo le decisioni del Governo in pieno accordo con le direttive di questo sottosegretariato.
Il decreto presidenziale 27 settembre 1920 che contempla la assegnazione delle varie parti della Reggia di Napoli, non contiene alcun accenno di concessione alla Biennale d'arte promossa da questo Comitato e quindi è ovvio che qualunque nuova destinazione fosse data ai locali della Reggia all'infuori di quella designata, impedirebbe quella sistemazione definitiva che ormai s'impone ed è vivamente desiderata dalla cittadinanza napoletane e da tutti gli studiosi delle cose d'arte.
Quanto alla mia offerta dei locali della Floridiana, non mi pare che essa debba essere assolutamente respinta, dal momento che codesto Comitato trova che quella villa costituirebbe una sede ideale per una esposizione d'arte.
La distanza della Villa dal centro della città certo è sensibile, ma non poi così eccessiva da compromettere l'esito della esposizione, dal momento che questa è già nota al pubblico napoletano ed ha ottenuto un così lusinghiero consenso. E del resto, è noto che la località dove sorgono esposizioni è sempre lontana. E quanto al cattivo stato delle vie di accesso nei pressi della Floridiana, penso che questa difficoltà potrebbe essere presto superata mediante adatti lavori di sistemazione, che il Comune dovrebbe avere interesse a seguire. Spero perciò che codesto Comitato, convinto della impossibilità di rinnovare la esposizione nel Palazzo Reale, vorrà con migliore disposizione esaminare la mia proposta.
Il sottosegretario di Stato G. Calò.
Il comitato per le Biennali d'arte Napoletana continuerà comunque ad operare chiedendo spazi di esposizione della produzione contemporanea. Nel 1928 Adelina Pignatelli Strongoli contribuirà con alcuni dipinti donati alla creazione di una Galleria d'Arte moderna nel Maschio Angioino. Anche questo progetto, tuttavia, non avrà alcun seguito.

7 Fondo Giovanni Gentile UA 11, *Lettera di Benedetto Croce a Giovanni Gentile*, Roma, 1922 nov.

8 Anche per la conoscenza della collezione Duca di Martina, citata in occasione dell' Esposizione dell'arte antica napoletana del 1877, un primo importante contributo viene dalla rivista «Napoli Nobilissima» cfr. A. Maresca di Serracapriola, *Il museo del duca di Martina*, in«Napoli Nobilissima», 1893, pp. 49-52, 74-77 e 109-111. Un breve riferimento alla collezione non ancora musealizzata verrà fatto anche da J. Gelli, *Il raccoglitore di oggetti minuti e curiosi*, Milano 1904, p. 223. Notizie sul museo, interessanti soprattutto per l'allestimento, vengono date da L. Mosca, *La Villa «La Floridiana». Le sue origini, il suo splendore, le sue misteriose vicende. Il Museo delle ceramiche,* Perugia 1933 mentre il primo catalogo del museo sarà pubblicato da T. E. Romano, *Il Museo "Duca di Martina" nella villa Floridiana di Napoli*, Roma 1936, che utilizzerà molta parte degli appunti e delle schede di catalogo redatte da Carlo Giovene. Nel 1965 si deve a Gino Doria la prima ampia riflessione sul museo (G. Doria, *La Floridiana, La Villa – Il Museo*, Firenze 1965) cui seguiranno gli importanti approfondimenti di Paola Giusti che opererà restituirà la giusta collocazione storica alla figura di Placido de Sangro cfr. P. Giusti, *Porcellane di Capodimonte. La Real fabbrica di Carlo di Borbone 1743-1759*, Napoli 1993, pp. 95-96, Ead., *Il Museo Duca di Martina di Napoli,* Napoli 1995; Ead*, La villa della moglie del re*, «Casa vogue antiques», n. 4 (maggio 1989), pp. 36-40; P. Giusti, *Il parco e la villa della Floridiana e Placido di Sangro e le collezioni del Museo Nazionale della ceramica Duca di Martina* in *Il Museo Duca di Martina di Napoli*, Napoli, Electa, 1994, pp. 7-10 e 15-20.

9 La cordialità dei rapporti tra Giovene e Gentile e l'interesse di quest'ultimo per le attività del nostro, perfettamente in linea con gli interessi di Gentile per le arti applicate, sono confermate da una lettera del 1928:
Eccellenza, con la visita di domenica scorsa alla Floridiana, l'Ecc. vostra ha prevenuto un mio vivissimo desiderio. Ma troppo presto perché io desideravo mostrare compiuta la mia opera al Ministro saggio che, vincendo pressioni e contrastando interessi, volle destinare a nuova casa dell'arte la ridente casa Villa Floridiana.
Facendo, però animo per pregarla di voler rinnovare la visita alla fine del giugno, quando l'ordinamento di tutto il primo piano sarà compiuto. Io vorrei esser giudicato dall'Ecc. Vostra, dalla Ecc. Vostra vorrei sentire se le forze mi son bastate per mantenere la promessa di formare nella ridente villa uno dei più bei musei di Europa.
Non ho animo per pregare la Ecc. vostra di intervenire alla inaugurazione, così come si benignò di fare per il Museo di Sorrento, pur pensando che l'opera dovrebbe essere inaugurata da quel medesimo che fu il primo artefice. Ma per ogni circostanza sono a disposizione della Ecc. Vostra e la terrò informata della data di inaugurazione. Co' dovuti ossequi mi confermo Della Ecc. Vostra devotissimo Carlo Giovene di Girasole.
Lettera di C. Giovene a Giovanni Gentile del 16 maggio 1928, in Fondo Giovanni Gentile, UA11.

10 Aveva costruito in via Lemme, ricordiamolo, anche il Palazzo di famiglia.

11 Rimando per l'approfondimento di questa tematica al già citato volume di F. Castanò e O. Cirillo, *la Napolialta …* cit., e in particolare al capitolo *La "Metropoli in collina". Disegno Urbano e architetture pubbliche nell'attività del Regime,* p. 227 e ss.

[12] È la riflessione fatta a proposito del Museo Bagatti Valsecchi da R. Pavone, *Palazzo Bagatti Valsecchi in Milano*, in G. Kannes (a cura di), *op. cit.,* p. 103. Sul dibattito relativo alle case museo cfr. anche L. Leoncini – F. Simonetti (a cura di), *Abitare la storia, atti del convegno*, Torino 1998.
A proposito degli interventi previsti in Palazzo Reale e non più realizzati, potrebbe essere plausibile il recupero della proposta di un percorso espositivo in grado di raccontare la storia del Regno di Napoli nel Museo Figurativo del Regno delle Due Sicilie, ipotizzato da Gino Chierici nel 1926 e aperto al pubblico nel 1927 nella Reggia di Caserta. L'ideazione e l'apertura del Museo coincidono con le date del fallimento della musealizzazione del Palazzo Reale e con lo spostamento – ridotto e orientato alla sola ceramica – del progetto di Giovene nella Villa Floridiana. Il rapporto dell'allora Soprintendente con Giovene rafforzerebbe l'idea di un "trasferimento" a Caserta dell'ipotesi napoletana. Cfr. Barrella N., *Da "Casa di re" a museo: progetti e scelte per una reggia al servizio del pubblico*, in Cioffi R. –Petrenga G. (a cura di*), Casa di re. La reggia di Caserta fra storia e tutela*, Milano 2005, pp. 47-58 e Ead., *Storia delle arti, delle industrie, del regno: Benedetto Croce e le proposte di musealizzazione del Palazzo Reale di Napoli nei primi decenni del XX secolo*, in Rovetta A. - Sciolla G.C. (a cura di), *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928), tra storiografia artistica, museo e tutela*. Atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011 - Bologna 20-21 ottobre 2011), Milano 2014, pp. 441-448. Molto vicino all'ipotesi di Giovene di restituire, attraverso i documenti, la vita di un periodo, il Museo di Chierici ebbe comunque vita molto breve. Ne resta una traccia scritta in G. Chierici, *Il Museo Figurativo del Regno delle Due Sicilie*, in «Archivio Storico di Terra di Lavoro», a. II., vol. II, 1959 pp. 227-232.

[13] Di seguito il testo della lettera di accompagnamento al *Memorandum:*
Lettera a Giovanni Gentile dell'8 settembre 1931
Il Direttore Onorario
Eccellenza, mi onoro rimetterli acclusi un breve memoriale delle vicende di questo museo ed una copia del mio esposto al Ministro, rimasto ancora, dopo tre mesi, senza riscontro.
La insigne bontà che la E.V. ha dimostrata a mio riguardo, e non ora solamente, mi incoraggia a dirle che questa è la prima volta che le mie modeste fatiche sono disconosciute. La E.V. ben sa di quelle del Museo Correale che venne ad inaugurare. Anche in contrasto con la locale Sopraintendenza, i cui progetti furono rinnegati dal Superiore Ministero, accogliendosi, invece, i miei, ho condotti per quindici anni i restauri di Montecassino onorato dalla fiducia del Ministro e da quella dell'Abate, e i risultati sono noti. Con un gruppo di amici organizzai la Biennale nazionale di Arte di Napoli, inaugurata dal Re, ed il successo artistico e finanziario fu superiore ad ogni aspettativa. Quando si vollero costituire i Consigli tecnici fascisti fui chiamato di ufficio nel Partito e, nominato membro del consiglio di Napoli, mi furono affidati importanti incarichi, specialmente di carattere artistico. Degli altri moltissimi minori nemmeno serbo memoria.
Niun compenso ho mai chiesto, ma nemmeno alcun onesto riconoscimento mi è stato concesso. Tutto ho compiuto a titolo di onore; gravi spese ho sopportate senza rimborso, e non so dirle quanto danno ne abbia subito il mio patrimonio.
Questa del Museo Martina è l'ultima fatica; perché ormai gli anni pesano. Ma sarà ancora una lunga fatica, e non è giusto pretendere che io la compia senza un giusto riconoscimento. Ardisco chiedere l'aiuto della E.V. che ha detta per questo Museo Martina la prima parola e vorrà dire anche l'ultima[14]. Con devoti ossequi mi confermo. Dev. Obb. Carlo Giovene di Girasole.

[14] La data di inizio della sua attività presso la Contessa è il 1920 (*Curriculum Giovene* cit.).

[15] Probabilmente siamo nel 1919 anno cui risale l'articolo de "il Mezzogiorno" già citato (vedi cap. I del presente volume) che proponeva la collocazione della Collezione Duca di Martina nel Maschio Angioino.

[16] Si tratta in realtà di Ugo Frascherelli in quegli anni Direttore Generale per l'istruzione superiore.

[17] Fondo Giovanni Gentile, *Lettera di Giovene di Girasole Carlo a Giovanni Gentile, 1928 mag. 16 - 1931 set. 8.*

[18] R. Decreto 31 dicembre 1923 n. 3164 *Nuovo ordinamento delle Soprintendenze alle opere di antichità e di arte.*

[19] R. Decreto 17 gennaio 1926, n.443 *Approvazione della convenzione relativa alla destinazione delle collezioni lasciate alla città di Napoli dal defunto Conte de' Marsi Placido de Sangro.*

[20] Continua, anche dopo anni, il conflitto con la Redazione di «Cimento» che, a proposito delle velleità di Giovene, precisa: "pare che il Duca (?) Giovene di Girasole abbia una tendenza a divenire nientemeno! Che il direttore del museo e della Villa Floridiana al Vomero. Incaricato dalla nobile contessa de' Marsi per l'ordinamento del lascito delle collezioni artistiche del duca di Martina alla città di Napoli, si vede chiaramente ch'egli fa dell'ostruzionismo per ritardare il più che gli è possibile l'apertura al pubblico di detto Museo, che da varii mesi fu inaugurato da S.M. il Re.
Ci auguriamo che il sopraintendente all'Arte medioevale e Moderna tratti direttamente con la vedova del benemerito

defunto duca di Martina, e che si faccia una buona volta finire la commedia rappresentata dal Giovene, che contrari all'ultima volontà di un nobilissimo nostro concittadino, le cui volontà dovrebbero essere sacre ed immutabili», «Cimento», a.1929.

21 *Fondo Giovanni Gentile, Lettera di Giovene di Girasole Carlo a Giovanni Gentile, 1928 mag. 16 - 1931 set. 8.* Cit. Il *Memorandum* è del 1931.

22 Il decreto di nomina è dell'aprile 1925.

23 A conferma del rispetto di Chierici per la professionalità di Giovene, il discorso da lui tenuto in occasione della morte di Giovene:
«Il compito assunto dai discendenti di coloro che tanta parte avevano avuto nelle vicende politiche del Mezzogiorno d'Italia dovrebbe essere meglio conosciuto perché contribuì al progresso delle discipline storiche ed a formare nuove ed interessanti collezioni di oggetti pregevoli per la loro bellezza o per la loro rarità.
Fra questi nobili, studiosi ed artisti, raccoglitori pazienti e ricercatori instancabili è degno di essere annoverato Carlo Giovene duca di Girasole la cui memoria vogliamo qui oggi ricordare ed onorare.
L'oratore accenna all'attività che il duca Giovene svolse nel campo dell'edilizia; attività che gli servì poi quando diede l'opera sua disinteressata al consolidamento dell'abazia di Montecassino dopo il terremoto della Marsica. Parla della passione con cui si dedicò allo studio dell'arte napoletana e soprattutto di quelle arti minori che il 7 e l'800 ebbero qui insigni maestri e dice che egli voleva rivendicare alla sua città il primato raggiunto attraverso le porcellane di Capodimonte, le ceramiche di Giustiniani, gli arazzi del Duranti, le sete di S. Leucio e, poi, in un piano superiore da quella scuola di Posillipo donde prese le mosse la più superba affermazione dell'arte italiana dell'ottocento. Il comm. Chierici ricorda la fervida organizzazione della prima mostra biennale napoletana che nonostante il grande successo ottenuto e lo sbalorditivo avanzo di cassa destinato ad un palazzo per esposizioni non fu mai costruito per difficoltà economiche aggravate dalla incomprensione dell'importanza di simile iniziativa che fu anche l'ultima.
Se però il ricordo del Duca di Girasole non sarà legato ad una istituzione che egli vagheggiò ardentemente – dice il Chierici – la memoria di lui rimarrà cara ai suoi concittadini per l'ordinamento compiuto con amore e potrei dire con abnegazione di due raccolte di arte di grande interesse e di alto valore quella dei conti Correale e l'altra del Duca di Martina in questa Villa Floridiana.
Qui l'oratore accenna alle opere d'arte raccolte, il cui ordinamento fece maturare nel Duca di Girasole una esperienza che doveva riuscirgli preziosa allorché si accinse a quello della raccolta Di Martina organizzata alla Floridiana.
L'oratore fa una pittoresca ed efficace descrizione della villa e della Palazzina ed enumera i gioielli d'arte che sono raccolti nel museo.
"Se mi sono indugiato a parlare di questo stupendo museo della Floridiana è perché esso rappresenta l'ultima e la più nobile fatica di Carlo Giovene di Girasole il quale qui lavorò fino agli estremi giorni della sua vita troncata da una malattia breve e dolorosa. Ora il museo è consegnato alle cure della dottoressa Romano, ma noi abbiamo voluto che rimanesse un segno tangibile di quella che fu l'opera assidua, disinteressata, intelligente del Duca di Girasole la cui memoria sarà sempre unita a quella degli latri tre nobili napoletani ai quali si deve la creazione ed il dono di questa raccolta incomparabile: Placido di Sangro Duca di Martina, il conte Placido e la contessa Maria de' Marsi". L'articolo, senza data e senza riferimenti al giornale che lo pubblicò, è conservato presso l'Archivio Giovene.

24 Si rileggano, al riguardo le pagine di A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974 pp. 77-78.

25 A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali* cit., p. 99.

26 Svoltosi a Roma, dal 4 al 6 luglio 1938, il Convegno dei Soprintendenti rappresenta un momento centrale della riforma Bottai delle antichità e belle arti. Cospicua la bibliografia sull'argomento, centrata soprattutto sulle relazioni relative al restauro (G.C. Argan) e alla catalogazione delle opere d'arte (R. Longhi). Meno studiata è la discussione sui musei e soprattutto sul rapporto musei statali – musei locali che meriterebbe, anche alla luce della successiva ed attuale "dipendenza" culturale dei musei locali dalle scelte gestionali e culturali dello Stato, ben altra riflessione. Per una parte dei riferimenti bibliografici cfr. V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma, 2001 in particolare il saggio di M. Serio, *Introduzione al Convegno dei Soprintendenti 1938*, pp. 217-224.

27 Riportato da M. Serio, *op. cit.*, p. 218.

28 Per Bottai cfr. anche G. Bottai, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Roma 2009.

29 M. Serio, *op. cit.,* pp. 218 ess.

30 A. Ragusa, *op. cit*. p. 219.

31 Si veda soprattutto L. Galli, *Il restauro nell'opera di Gino Chierici (1877-1961),* Milano 1989 e più recentemente R. Amore, *Gino Chierici. Tra teoria e prassi del restauro*, Napoli 2011.

[32] G. Chierici, *Rapporti fra Soprintendenza ed Enti pubblici agli effetti della tutela monumentale,* in «Le Arti», a. I, 1938-1939 (ottobre –novembre) , pp. 63-65.

[33] Il testo di Bottai è citato da A. Ragusa, *Alle origini dello Stato contemporaneo*, Milano 2014 pp. 212 e ss.

[34] Interessante una lettera a Carlo Giovene di Angelo Conti, all'epoca direttore del museo di Capodimonte: «Mio illustre e caro Duca, sono io invece che debbo chiederle scusa, e più ancora ringraziarla della sua straordinaria gentilezza. Le sarò dunque infinitamente grato se, prima di partire per Roma potrò visitare la mirabile raccolta da lei non ancora ordinata. Quanto a quella messa in luce e in pieno valore, le ripeto la mia sincera ammirazione. Non avevo mai veduto una collezione di ceramica trasformarsi in una così vivente unità di bellezza, in un così intima armonia con la luce e i fiori della villa che la circonda. Anche sua Altezza Reale la Duchessa d'Aosta, che ebbe la fortuna di visitare le sale della Floridiana prima che le vedesse S.M. il Re, mi ha raccontato la sua impressione indimenticabile, e la sua gioia nell'aver finalmente potuto vedere la ceramica fiorire come le piante della natura. È un'opera di intelligenza ispirata da un grande amore, della quale io vorrei *lontanissimamente* imitare il ritmo felice, nel Museo di Capodimonte. E chiederò a lei l'aiuto e il consiglio che spero non mi vorrà negare. Mi creda sempre il suo dev.mo e aff.mo Angelo Conti». Lettera di Angelo Conti a Carlo Giovene del 29 giugno 1927, Archivio Giovene, Carte Carlo Giovene.

[35] «La compianta Contessa de Marsi, nel rinunciare allo usufrutto delle collezioni, concedendo, inoltre, i fondi necessari per il loro ordinamento, aveva espresso il vivo desiderio che il nuovo istituto venisse, per regolare nomina, affidato a quello medesimo che con lunghi anni di lavoro era riuscito a fondarlo, attraverso a non lievi difficoltà. Mai questo suo desiderio era stato contrastato, ed era preciso impegno morale del Ministero lo effettuarlo. Ma non pensavano così quelli medesimi che nel primo tempo, e fino a quando l'opera non era stata compiuta, si erano mostrati amici del Giovene! E già si era tentato, con crudele ingiustizia, di nominare un Direttore ed un Conservatore all'infuori de Giovene, e senza che questi ne fosse pure avvertito!».

[36] È Giuseppe Belluzzo, il Ministro della Pubblica Istruzione che, nel 1929, seguì la Mostra del Settecento a Venezia.

[37] *Memorandum*, cit.

[38] Lettera di Carlo Giovene a S.E. Il Ministro dell' Educazione Nazionale
Napoli 12 giugno 1931
Eccellenza,
nel 10 marzo dello scorso anno, con lusinghiera lettera dell'Ill.mo sig. Direttore Generale dell'antichità e Belle arti, ed a mezzo di questo Sovrintendenza, mi fu comunicato il seguente decreto: "Educazione nazionale, foglio 120, il sig. Duca Carlo Giovene di Girasole è nominato conservatore onorario con l'incarico di dirigere lo speciale ufficio per la custodia, l'amministrazione e la conservazione del Museo della Floridiana in Napoli".
Con successiva lettera del 18 dicembre decorso anno, volle l'E.V. precisare in quale maniera dovessero svolgersi i rapporti tra la locale Sovrintendenza ed il mio ufficio di direzione.
Alle disposizione, così impartite, io mi sono sempre rigorosamente attenuto. Ma non così l'Ill.mo sig. Sovrintendente che, invece, con un assillante, continuo lavorio di piccole e grandi provocazioni a mio riguardo e con una sottile opera verso il pubblico, tendente a far sparire la mia personalità e a svalutare l'opera da me compiuta ed a me dalla E. V. affidata, ha reso e rende penoso l'adempimento del mio dovere, e crea, quasi, un'impossibilità di tenere la carica.
Dal primo momento l'Ill.mo sig. Sovrintendente ha creduto di impartire disposizioni riguardanti il Museo e di mia stretta competenza, direttamente al personale che da me dovrebbe dipendere, senza interpellarsi e senza pur darmene avviso. Con piena incomprensione dell'importanza del nuovo Istituto e dell'importanza e delicatezza del lavoro che andavo compiendo, concedeva di continuo e contro le mie disposizioni permessi di visite financo a numerose comitive di fanciulli; e, dopo le mie proteste, faceva peggio, concedendo talvolta permessi scritti, con la annotazione in calce. "Per conoscenza al Direttore del Museo"; così come si usa col personale di infimo ordine. Il fotografo dello ufficio era mandato a trarre fotografie, mentre io era assente, senza pur informarmene, né potevo io, dopo, ottenere una copia delle fotografie medesime, né poteva ottenere che il fotografo venisse a lavorare per conto del mio ufficio. Si è perfino arrivati, di recente, e mentre io era infermo, ad ordinare, in contraddizione di miei precisi ordini, la apertura delle vetrine, usandone senza mio consenso le chiavi, per trarne fotografie, invero, per un nobile fine di beneficenza, ma pur senza dirmelo, e svalutando così ogni mia autorità di direttore di fronte ad un gruppo di elette dame. E si sono autorizzati fotografi a girare un film Luce, senza che io fossi avvertito e potessi così consigliare l'andamento del lavoro in accordo con le direttive dell'ordinamento e della importanza e natura del museo[40]. Insisto vivamente per ottenere un impiegato il cui aiuto mi è indispensabile; trasmetto io stesso una domanda da me annotata con speciale raccomandazione, perché lo istante raccoglieva in sé tutti i necessari requisiti; l'E.V. procede alla nomina, ma l'Ill.mo sig. Sovrintendente non mi concede il nuovo impiegato, ma lo manda ove non è richiesto e ove non è necessario, per compiere funzioni tecniche che non è idoneo a compiere.

Costretto a servirmi di un ufficio di scrittura per le copie di ufficio e per la non scarsa corrispondenza, fo richiesta di una macchina da scrivere. Si risponde che non si comprende a quale uso possa servirmi perché tutto deve passare per la Soprintendenza!
Ogni mio tentativo fatto nella maniera più riguardosa per rompere una così aspra ostilità e creare cordiali rapporti si infrange contro una volontà ferma e cieca di sminuirmi. Scrivo, esponendo il contenuto della Ministeriale 2/4/1931, domandando se fossimo di accordo circa il modo di applicarne le disposizioni, ed alla mia lettera non si risponde malgrado ogni insistenza.
Infine, con un complesso di sotterfugi maliziosi si impedisce la inaugurazione del Museo nella forma degna che io andava preparando, giusta gl'impegni presi anche con la famiglia donataria, facendomi trovare di fronte al fatto compiuto di una apertura peggio che indecorosa, svalutando così la mia persona e la mia opera di fronte alle Autorità, alla famiglia donataria ed al pubblico. E per rendere la cosa ineluttabile, l'Ill.mo sig. Soprintendente annuncia ai giornali l'apertura del museo con un comunicato, simile ad altri precedenti nel quale si ignora del tutto la esistenza di un conservatore onorario incaricato della direzione, e se ne parte da Napoli.
Né si era menomamente provveduto intanto, ad alcuna delle necessità da me denunziate, né alcuna richiesta era stata accolta, né mi era stato comunicato pur un elenco nominativo del personale. Nessuna delle mie lettere, al riguardo, aveva ottenuta risposta e solo nel giorno precedente la imposta apertura del Museo, io fui in secchissima forma invitato a farmi trovare sul posto per conoscere i custodi comandati nel Museo medesimo.
Così l'Ill.mo Sovrintendente ritiene debbano svolgersi le funzioni del Direttore di un Museo che da altissime competenze è stato già dichiarato, nel suo genere, uno dei più interessanti d'Europa e, forse, il meglio ordinato. Così l'Ill.mo sig. Sovrintendente ritiene debba essere premiato il mio indefesso lavoro di quindici anni; così ritiene debba essere presentato al pubblico un nuovo grande Istituto Statale: così deve onorarsi la memoria del donatore; così tutta Italia deve apprendere di quale nuova bellezza si sieno accresciuti gli incanti della nostra città.
E debbo io sopportare le quotidiane punzecchiature, peggiori di ogni grave ferita; debbo essere colpito nella mia dignità ed in quanto mi è più caro; il fiore, sia pur modesto della mia intelligenza e del mio cuore; debbo subire, nella nuova carica forme a cui si ribellano il mio grado sociale e l'abito di una vita ormai lunga, sempre e ovunque da tutti rispettata. È questo, Eccellenza, il premio che mi è conferito dopo tanto lavoro e tante ingiuste amarezze? Io invoco un provvedimento di giustizia. In fiduciosa attesa, con ossequi mi confermo Carlo Giovene di Girasole.

[39] *Il Museo delle ceramiche nella villa Floridiana di Napoli.* Cinegiornale 05/1931 - Archivio Luce AO772.

[40] *Ceramiche viventi alla Floridiana 1931* – Cinegiornale Luce B Archivio Luce B0003 – *Ceramiche viventi* (1932-1937) - D025405.

[41] Si veda il cap. I.

[42] G. Artieri*, Un nuovo museo italiano: "La Floridiana",* in «Emporium», LXXVII, 1931, pp. 359-366.

[43] Ivi, p. 366.

[44] F. Pellati, *Les musées d'Italie et les principes de leur organisation, in Musées. Enquête internationale sur la réforme des galerie publiques*, in «Les Cahier de la République des Lettres, des Sciences et des Arts», XIII, Paris 1930, pp. 163-165. Nel suo intervento Pellati, dopo un'ampia riflessione storica sui musei italiani e sulla necessità di ordinamenti in linea con le caratteristiche delle collezioni, fa riferimento proprio al Museo Duca di Martina per sottolineare quanto il rapporto tra contenuto e contenitore possa richiedere allestimenti nuovi e in grado di assecondare la natura e la "vocazione" dei luoghi. «De même, les cabinets des médailles, le musés de faïences et porcelaines, *et similia*, veulent une organisation scientifique. Toutefois, le nouveau musée de faïences, qui a été légué à la ville de Naples par la comtesse de Marsi et qui vient de s'ouvrir à la Villa Floridiana, a du être arrangé suivant des considérations d'ordre esthétique pour être conforme au décor de cette demeure somptueuse et solitaire dont le parc ombragé se penche harmonieusement vers le mer.
Car il y a des musées qui demandent strictement une disposition esthétique. Ceux qui ont le caractère d'une demeure seigneurie, où les ouvres d'art sont à la fois considérées pour elles-mêmes et pour l'aspect de tout l'ensemble. Il y en a un très grand nombre in Italie : musée Poldi Pezzoli (Milan), musée Borgogne (Vercelli), musée de la Cà d'Oro, Querini Stampalia, et musée archéologique di Plais –Royal à Venise, musée du Palais ducal à Mantoue, musée Stibbert (Florence), musée du Palazzo Venezia (Rome), musée Filangieri (Naples), collection du Plais Royal de Caserte, etc… le nouveau «Museo Civico», qui est en train de se reconstituer à Turin dans le vieux Palazzo Madama, s'organise selon ce même principe d'harmonie *avec le milieu*. Mais l'accord entre les principes scientifiques et le principe esthétique n'est pas toujours si simple ni si facile. Lorsqu'il s'agit des grands musées et des plus riches pinacothèques à réorganiser ou à réformer, le doute et l'embarras surgissent toujours. Et plus d'une fois la rigueur du système doit fléchir devant des exigences de détail. On doit se refuser le plaisir d'une jouissance pleinement harmonieuse pour ne pas

encourir d'erreur et créer un état de choses scientifiquement insoutenable. Il faut alors arriver à trouver des solutions qui satisfont à la fois les deux principes et leurs partisans. C'est ce que l'on a cherche et souvent réussi dans les nombreux musées et galerie réformées et réorganisées tout récemment en Italie : […] et sans considérer ceux dont la réorganisation est en train […], les musées, enfin, qui sont de nouvelles créations, […] celui de la Floridiana à Naples […]. Le but auquel nous visons ? C'est une fusion avantageuse de la méthode historique et de la méthode esthétique, ou, pour nous servir de termes ruskiniens, de l'esprit de science et de l'esprit de sincérité: conception qui, tout en laissant aux objets leur caractère de documents historiques, tache de ne pas leur enlever leur qualité de manifestation touchante et vivante du gout d'un siècle et de la sensibilité d'un artiste».

45 S. Cecchini, *Musei e mostre d'arte negli anni trenta: L'Italia e la cooperazione intellettuale*, in *Snodi di critica*. cit., p. 75.

46 Della originaria raccolta facevano parte, inoltre, un esiguo numero di dipinti, appena 28 opere di medio e grande formato, successivamente integrato con altre tavole e tele selezionate dalle raccolte del museo nazionale pervenute nel 1929 e nel 1930.

47 P. Dragoni, *Accessiblé… cit.*

48 G. Pacchioni, *Coordinamento dei criteri museografici*, ne «L'Arte», a.I, 1938-1939, II, p. 150.

49 C. Giovene, Discorso… cit., p. 30.

50 *Ibidem.*

51 D'altra parte, come ricorda Paola Giusti, il donatore " conservò fino alla fine una fisionomia da amatore e collezionista, scevra da intenti teorici e istituzionali di altri illustri collezionisti napoletani del momento come Gaetano Filangieri ed evidentemente disinteressata ad una ufficializzazione dei propri metodi e delle proprie capacità attraverso la donazione della raccolta, e dunque attraverso la sua trasformazione in un museo vero e proprio". P. Giusti, *Il Museo... cit.* G. Kannes (a cura di), *op. cit.*, pp. 206-207.

52 G. Pacchioni, Coordinamento ne «Le Arti» 1932 p. 150.

53 L'indicazione è data da P. Giusti, *Le collezioni del Duca di Martina*, cit. p. 210.

54 *Museographie, Architecture et aménagement des Muséés d'art. Conferénce internationale d'études*, Madrid 1934, cap. V, pp. 180-197.

55 Sulla qualità dell'allestimento delle prime sale del museo si soffermò Quintavalle precisando «chi crede che il Museo "duca di Martina" in quell'incanto di pini e di golfo che è la villa Floridiana al Vomero sia esclusivamente dedicato all'arte industriale del Settecento e, in particolar modo, alle porcellane delle varie fabbriche d'Europa e d'Oriente, non ha visto le importantissime collezioni medievali del pianterreno, gli avori, gli smalti, le ceramiche moresche, ispane e sicule, che il Duca Carlo Giovene, ordinatore del Museo, ha messo in bella mostra nelle prime salette ambientate con quel buon gusto e quella signorilità che gli sono peculiari». A. O. Quintavalle, *Medioevo ignorato nel Museo della Floridiana e nella R. Pinacoteca di Napoli*, in «Samnium», a. IV, n. 9, Aprile-Giugno 1931, p. 3.

56 *Il Museo Duca di Martina nella Floridiana di Napoli*, in «Bollettino d'Arte», 1932 p. 428.

57 G. Pacchioni, *op.cit.*, p. 152.

58 C. Giovene di Girasole, *Discorso.. cit*, p. 30.

59 Il testo di Focillon, tratto da *La conception moderne des musèes*, è riportato da S. Cecchini, *Musei e mostre d'arte.. cit.*, p. 67.

60 Particolarmente interessante la precisazione di Bruno Molajoli a proposito dell'atteggiamento del pubblico in visita al Museo. «un edificio che all'originaria nitidezza neoclassica della sua architettura aggiungeva il pregio di una particolare cura di manutenzione per la quale – caso crediamo unico fra i musei d'italia – il visitatore era invitato, e di buon grado consentiva, a calzare strane pantofole, come in una moschea, per non offuscare la lucentezza dei pavimenti verniciati!»B. Molajoli, *Musei e opere d'arte attraverso la guerra*, Napoli 1948, p. 63.

61 C. Giovene, *Discorsi.. cit*, pp. 29-30.

62 Sempre al fine di suggerire possibili percorsi di approfondimento sul primo Novecento napoletano e sulle riscoperte critiche che probabilmente furono alla base degli interessi di Giovene, mi piace ricordare che Giovanni Tesorone – cui più volte ci fa tornare la storia del nostro – realizzò, in occasione della Mostra Regionale di Piazza d'Armi del 1911, un padiglione per la Campania che volle essere "una riproduzione di una villa settecentesca con la decorazione e l'ammobigliamento e tutta la suppellettile del tempo". Il progetto iniziale - «un padiglione settecentesco ricinto da un giardino del tempo, decorato nel suo interno con pitture, rilievi, arazzi, mobili, porcellane, ecc. di questo che è il più felice periodo dell'arte napoletana, varrebbe a fornire un documento prezioso alla storia dell'arte decorativa italiana in ordine alla vita vissuta nel secolo decimottavo» - non fu però realizzabile per molteplici difficoltà. «Eppure – ricorda Tesorone – l'arte del secolo che avevamo in animo di evocare non era priva di grandezza e di magnificenza,

né scevra di visioni fantasiose, specie per noi meridionali. Bastava fermarsi alla Reggia superba […] la Reggia di Caserta per non deviare dal primitivo proposito e starsene ognora più al fascino ispiratore del secolo decimottavo, conciliando, di questo periodo fortunoso della nostra storia e fortunato della nostr'arte, l'energia e la grazie, l'ampiezza e la galanteria, il gesto imperiale e la lusinga decadente […]. Sognare, fingendoci il nostro futuro fantasma di Piazza d'armi come qualcosa che richiamasse l'arte non solo, ma altresì la vita più veramente mondana di quel tempo, sciolte, l'una e l'altra, da ogni vincolo cittadino, anzi da ogni disciplina domestica per aristocratica, doviziosa, magnifica e sino regale che fosse. Bisognava respirar fondo, in un ambiente che, pure avendo la logica struttura organica dell'edificio durabile, rispondesse gaiamente alla vita transitoria da viversi quivi entro».
Il padiglione della Campania, Basilicata e Calabria all'esposizione di Roma del 1911 nella mostra regionale di Piazza d'Armi, Ricordato e descritto da Giovanni Tesorone, Milano 1913.

63 Ricordo che Giovene fu presente anche come collezionista. Furono esposti in mostra, 30 oggetti tra mobili, porcellane, terrecotte ed argenti e 3 dipinti (*La morte della Maddalena* di Paolo de Matteis, *Paesaggio con figure* di Michele Pagano e un *Vaso con fiori* di Abramo Brueghel). Il verbale di consegna con l'indicazione del valore degli oggetti ai fini assicurativi è conservato presso l'APG ed allega una lista dettagliata dei 30 oggetti:
«1) Divano e due sedie laccati e dorati con tappezzerie originale Luigi XVI L. 4000
2) Grande gruppo di centro in pasta tenera di Capodimonte – Giovane ebbro abbracciato e sorretto da una donna discinta e da un fanciullo. Accanto un vaso a decorazione coreana e un cane accosciato L. 50.000
3) Due vasi con coperchio, in pasta tenera di Venezia, Fabbrica Cozzi, decorazione tipo cinese L. 15.000
4) Sei tazze in pasta tenera di Capodimonte, decorazione a battaglie con corrispondenti basi di velluto L. 10.000
5) Piccolo vassoio in pasta tenera di Venezia con montatura in oro L. 3.000
6) Due tazze in pasta vitrea di Venezia con decorazione a stemmi, il campo dello stemma nel piattino formato da placchetta in oro applicata L. 3.000
7) Due statuine. Pantalone e Rosaura, in pasta tenera di Venezia. Fabbrica Vezzi L. 10.000
8) Statuina in pasta tenera di Venezia, il Bravo, Fabbrica Cozzi L. 3.000
9) Gruppo in porcellana di Napoli – Coppia di Mori L. 4.000
10) Gruppo in porcellana di Napoli – caricatura del Tanucci L. 3.000
11) Due statuine in porcellana di Napoli. Gentiluomo in atto di conversare e gentildonna con cagnolino in braccio L. 2.000
12) Due tazze una da thé e l'altra per caffè in pasta tenera di Capodimonte, decorazione policroma oro e fiori L. 1.500
13) Picco vaso a due manichi. Reale Fabbrica di Napoli con i ritratti di Ferdinando I e di Maria Car. L. 600
14) Due Tazze R.R. Fabbriche di Napoli. Decorazione a Cammeo di carattere classico L. 1.500
15) Gruppo in argento su base di rame dorato con applicazioni di argento. Un angioletto nudo sorregge un vaso a conchiglia con coperchio, sul quale si poggia la mano un altro angelo in ricche vestimenta. Arte napoletana XVII sec. L. 8.000
16) Terracotta di Giuseppe Sammartino. Figura muliebre in ricco paludamento. Altezza 0.60 L. 3.000
17) Gruppo in pasta tenera di Capodimonte "El turista" L. 8.000»

64 *Lettera di P. Orsi a Giuseppe Mario Asinari del 23 marzo 1929*. La lettera è citata in M. Troilo. *L'esposizione sul Settecento italiano a Venezia nel 1929. Analisi storica,* Tesi di Laurea in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività culturali, a.a. 2013/2014, rel. E. Pellegrini, p. 57.

65 Cfr. F. Lanza, *Ragioni di un convegno*, in Id. (a cura di), *op. cit*, p. XII.

66 U. Nebbia, *La mostra del Settecento Italiano a Venezia*, in «Emporium», vol. LXX, n. 416, 1929, p. 109 (101-124).

67 La pubblicazione del catalogo dei materiali, per la ragioni già sopra indicate, fu lasciata ad Elena Romano ma l'attenzione alla catalogazione, allo studio dei materiali più volte rivendicata da Giovene e sentita come bisogno primario della sua azione per la raccolta del Duca di Martina evidenzia una sempre più chiara consapevolezza della necessità di un realizzare quanto meno un "linguaggio visivo" in grado di raccontare, con un "delicato senso della misura", una storia attraverso le opere. "Il pubblico è semplice e onesto – diranno nel 1934 a Madrid – egli diffida artifici, la ricerca e la super-estetica".

68 *Il Museo Duca di Martina nella Floridiana di Napoli*, in «Bollettino d'arte», a. XXV, 1932 –IX, Marzo, p. 428.

69 *Ibidem.*

70 *Ibidem.*

71 *Ibidem*.

72 Mosca L., *La Villa la floridiana: le sue origini, il suo splendore, le sue misteriose vicende: il Museo delle Ceramiche*, ne

«Il corriere dei ceramisti», Perugia 1933, p. 15.

[73] *Ibidem*.

[74] *Ibidem*.

[75] M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in Ead., *Per una critica…cit*., p. 80.

[76] Ivi, p. 83.

[77] Cfr. R. Cariello, *op.cit.,* pp. 33-34.

[78] R. Causa, *Il Riordinamento del Museo Correale di Sorrento*, in «Bollettino d'arte», a. 1953, I gennaio-marzo XXVIII, pp. 90-92.

[79] Ivi, p. 90.

[80] Alfredo e Pompeo Correale furono appassionati cultori del genere paesaggio. Pompeo fu inoltre allievo di Duclère e di Gigante. Nessun passaggio della donazione e dello Statuto del Museo mira però a farne uno spazio dedicato alla pittura e, come ben precisato di recente da Luisa Martorelli, per la raccolta Duclère del Correale ci si trova di fronte «ad un fondo privato di uno studio d'artista con caratteristiche di eterogeneità così precipue e non confrontabili con le scelte adottate per iniziativa di un comune collezionista». L.Martorelli, *I Disegni di Duclère nella collezione del Museo Correale,* L. Martorelli, M.Russo, A. Fienga, *op.cit.,* p. 17.

[81] *Ibidem*.

[82] Questa, come le citazioni precedenti, è tratta da B. Molajoli, *Musei ed opere d'arte*… cit., p. 75 e ss.

[83] B. Molajoli, *Musei ed opere d'arte… cit*., p. 76.

[84] "Carlo Giovene Duca di Girasole per primo - ordinò questo Museo che la R. Soprintendenza all'Arte Medievale e moderna della Campania volle allogata in questa sala villa che conobbe regali delizie".

[85] Lettera di Andrea Giovene al Soprintendete alle Arti Medievali e moderne di Napoli del 19 gennaio 1969, Archivio Giovene. Carte Carlo Giovene. Alle sollecitazioni di Andrea risponde, il 28 marzo 1969, Bruno Molajoli all'epoca Direttore Generale delle antichità e Belle Arti: «Caro Giovene, – si legge – mi spiace di rispondere con ritardo alla Sua cortese segnalazione circa il Museo della Floridiana. Ho dovuto a mia volta attendere notizie dal Soprintendente Causa. Egli mi ha riferito di averle già scritto in proposito fin dal gennaio scorso, per informarla come si fosse reso necessario sostituire i cartellini pergamenati della vecchia sistemazione perché ormai scoloriti e illeggibili, oltre che, in molti casi, imprecisi. Al loro posto sono stati impiegati nuovi cartellini in plexiglas del tipo di quelli adoperati in altri musei napoletani recentemente riordinati. Anche per quanto concerne la piccola lapide commemorativa dell'opera svolta dal Duca Giovene per il riordinamento della raccolta, posso confermarle che essa è stata rimossa dall'atrio del Museo in previsione di una nuova utilizzazione museografica di quegli ambienti e, pertanto, il suo spostamento è del tutto temporaneo». Archivio Giovene, Carte Carlo Giovene.

Appendice documentaria

I documenti sono stati raggruppati in cinque sezioni:

1) Memorie autobiografiche di Carlo Giovene
2) Palazzo Reale e Biennale di Belle Arti
3) Collezione Duca di Martina e Villa Floridiana
4) Attività svolta presso alcune Commissioni napoletane
5) Studi sul mobilio

Memorie autobiografiche di Carlo Giovene

Curriculum Giovene
Dattiloscritto, Senza data (ma 1929 ca.), senza firma. Mancano le prime e le ultime pagine. Nel testo, tra parentesi, sono indicati alcuni documenti che probabilmente dovevano essere allegati alla relazione. Nell'Archivio Giovene se ne ritrovano solo alcuni.
APG - Faldone 1

(…) to ammesso a frequentare la R. Scuola di Applicazione per gli Ingegneri in Napoli e nel medesimo anno 1890-1891, avendo regolarmente frequentato il primo e secondo corso, era stato ammesso al terzo ed ultimo, sostenendo pure parte degli esami (Doc. 5). Egli, inoltre, appassionatissimo degli studi di matematica, nell'anno 1888-1889 si era anche iscritto al 3 anno di corso di matematica che poi seguì regolarmente (Doc. 5). Ma una grave malattia (bronchite asmatica) che lo colpì in quel tempo, fu ragione della irregolarità colla quale egli fu costretto a presentarsi agli esami perché gli accessi del male, che sopravvenivano al principio dell'estate ed in autunno, coincidevano con le sessioni di esami. Sopravenne poi la immatura morte del padre ed il sottoscritto, ancor giovanissimo e quando era per conseguire la laurea di ingegnere si trovò ad un tratti carico della responsabilità di una numerosa famiglia e dovette dedicarsi assiduamente ad un intenso lavoro produttivo, ciò che gli impedì di conseguire la laurea, come fecero tutti i suoi compagni di studio, non certamente superiori a lui.
Ma ottenne nel campo del lavoro produttivo immediati e lusinghieri successi.
Già nel 1888, mentre era iscritto appena al I anno della R. Scuola di Applicazione, accudiva ai lavori di finimento e di decorazione di due fabbricati costruiti dall'Ing. Ludovico Martinolo nota illustrazione tecnica (sic), che dirigeva allora la Società del Risanamento di Napoli (Doc. 6). Successivamente dal 1892 al 1894, il medesimo Ing. Martinolo che aveva lasciato la direzione della Società pel Risanamento, fu dalla medesima incaricato di completare lo studio di dettaglio di gran parte della opera di Risanamento di Napoli, e adibì il sottoscritto (Doc. n. 8). Ed in seguito ancora avendo sempre il medesimo Ingegnere Martinolo assunta dalla

Società l'esecuzione a forfait di quattro reparti dell'opera di Risanamento, anche in qualità di Ingegnere vi adibì il Giovene (doc. / e 9).
E furono così lusinghieri i risultati all'opera del sottoscritto nello Studio e nello sviluppo del piano di Risanamento alla città di Napoli, che l'ingegnere Allievi allora amministratore delegato della Società, lo invitò a compiere direttamente per conto della Società medesima quanto già aveva fatto per il Martinolo. E dal 1895 al 1901, importanti incarichi ebbe dalla Società, riguardanti studi ed espropriazioni di interi reparti, progetti di incisioni e colmate in relazione ai contratti di espropriazione che andava accorando, progetti Chiese come quelle di S. Pietro a Fusariello e di S.M. della Pace, progetti di edifici come quello di via G. Sanfelice di cui particolarmente si dirà in seguito (Doc. N. 10,11,12 e 13). E fu tanto notoria la sua competenza tecnica specialmente per opere di Risanamento che S.E. Saredo, nel compiere nell'anno 1900 la sua inchiesta sull'Amministrazione Comunale di Napoli, per quanto riguardava il Risanamento, lo richiese di consiglio dettagliato su tutta l'opera compiuta e su quella a compiere e di tale consiglio tenne gran conto, come potrebbe attestare l'Ing. Grande Uff. Coen Cagli che in quel tempo, quale ing. del Genio Civile prendeva parte, per il lato tecnico, ai lavori della Commissione.
Dopo di allora compì il sottoscritto, nell'esercizio della professione di ing. ed architetto una continua ascesa, conseguendo alta reputazione. Sarebbe impossibile elencare i lavori da lui compiuti in 40 anni di intensissima attività professionale e di gran parte egli neppure serba ricordo. Solo, saltuariamente, estratti dalle sue carte alcuni elementi di prova e si onora di esporli così come gli sono venuti innanzi.
Fin dalla età più giovanile egli aveva conseguita chiara reputazione e riceveva numerosi incarichi. Nel 1892, aveva allora 24 anni, il Comm. Roberto Stagno lo incaricava del rilievo e della valutazione di una sua villa (do. 14). Non è cosa importante, ma si espone per dar notizia dei principi della sua carriera. Pochi anni dopo dirigeva in Napoli la Officina di Costruzioni in ferro De Martino (Doc. 15). Successivamente, per rimanere nello stesso tempo, salava dal fallimento la vecchia Officina Meccanica di Precisione Spano (Istrumenti topografici), la rileva, la amplia e la conduce con lunga, costante opera a tal grado di perfezione da aver potuto produrre durante la guerra delicati apparecchi di precisione mai prima costrutti in Italia (calibri, acciarini a pendolo per siluri ecc.), tali da sollevarlo ad uno dei primi posti. Questa officina, denominata "La Tecnica" è stata dal sottoscritto donata di recente al suo figliuolo Ing. Michele, che onorevolmente la esercita.
Nel 1901 si presenta assieme ad un suo aiuto di studio nel concorso per il Monumento a Garibaldi e fra 45 concorrenti è classificato ottimo e prende il 5° posto (doc. 16 e 17). Si presenta alla Esposizione Internazionale di Arti decorative a Torino nel 1902 ed ottiene successo lusinghiero. Ammesso ad unanimità dalle due severe Commissione, ottiene per l'importanza dei lavori presentati, di potere esporre da solo in ambiente separato, ed i suoi modelli gli sono richiesti in dono dalla Scuola Industriale di Torino che li espone nel suo Museo (doc. 18, 19, 20 e 21). E dopo gli è universalmente riconosciuto il titolo di architetto, come risulta anche dalla esibita tessera di libero ingresso nel Museo di Firenze ed alle schede elettorali per le elezioni della Giunta Superiore di Belle Arti (Doc. n. 22,23, 24 e 25).
Nel 1905 il Comune di San Nicandro Garganico lo incarica dei progetti di scuole, macello, palazzo Comunale, acquedotto, nuove strade e via via (Doc. n. 26, 27). Nel 1908 il Duca di Terranova lo incarica della costruzione del suo nuovo palazzo sulla via Roma a Palermo (doc. n. 28 e 29). Dal 1901 al 1911 esegue due villini per conto del signor Mongelli, a Napoli (Doc. 31, 32 e 33). Progetta tre palazzi al Nuovo Rione Lemme al Vomero Nuovo a Napoli e ne dirige la costruzione (Doc. 37, 38, 39 e 40). Frattanto anche nel campo della ingegneria si mantiene così alta la sua reputazione che una Società straniera rappresentata dal Dottor Selter, lo incarica nel 1909 dello Studio del progetto per una risina in legno per il trasporto del legname mediante fluitazione. Tale progetto, per la sua importanza e completezza desta la sorpresa dei tecnici tedeschi che ebbero ad esaminarlo. Se ne alliga la sola planimetria (Doc. n. 41). Infine, per parlare delle ultime fasi della sua attività professionale, il sottoscritto ha diretto il restauro statico ed artistico della storica abbazia di Montecassino, in? delicati e difficili problemi di statica e architettura (Doc. 42), e di recente è stato membro e relatore della Commissione giudicatrice del concorso per il Palazzo delle Esposizioni di Napoli (Doc. 43 e 44). Ha testé presentato al Municipio di Napoli un progetto di sistemazione della Via Chiaia e adiacenze, accettato con

viva lode dalla Commissione del piano regolatore, come risulta da una lettera del suo Illustre Presidente, che si allega (Doc. 45). Non è inutile aggiungere, a riprova della stima di cui lo circondano i suoi concittadini, che il sottoscritto è da anni membro della Commissione Municipale dei Monumenti e del paesaggio, in Napoli. Moltissimi altri documenti il sottoscritto potrebbe esibire. Ma inutilmente, forse, accrescerebbe il (…)

1) Restauro dell'Abazia di Montecassino
   A causa del terremoto 13 gennaio 1915, la storica Abazia di Montecassino subì danni gravissimi di carattere statico ed artistico.
   Il sovraintendente del tempo redasse una grave relazione che trasmise al Superiore Ministero; altra ne redasse il Giovene, per incarico di quell'Em° Abate. Era grandissimo il divario tra le due relazioni, sia nell'esame della vera entità dei danni, sia nelle proposte dei mezzi per ripararli, sia nella spesa che si riteneva necessaria.
   Una autorevole Commissione nominata dal Ministro, presieduta dallo Illustre Prof. Giovannoni, recatasi sul posto, riconobbe la esattezza della relazione del Giovene, e dettò analoghe norme per i restauri, i quali furono affidati con mandato fiduciario dallo Abate, con la direzione del Giovene, che li ha sino ad ora condotti con pieno successo, malgrado le gravi difficoltà. La spesa relativamente lieve è sempre rimasta nei limiti delle previsioni, avendo il Giovene rinunziato ad ogni compenso di qualsiasi natura.
2) Museo Correale di Terranova in Sorrento
   Nel 1918, venuta a morte la Principessa di Ottaiano Angelica dei Medici, usufruttuaria dei beni del Conte Pompeo Correale, fu costituito l'Ente Morale Museo Correale di Terranova, da formarsi colle raccolte di Arte antica dei Conti Alfredo e Pompeo Correale e con quella lasciata in eredità dalla medesima Principessa di Ottaiano.
   Il Giovene ebbe incarico simultaneo dagli eredi Ottaiano e dal Consiglio di Amministrazione dell'Ente Museo di procedere allo studio, alla scelta ed all'ordinamento degli oggetti per erigere il nuovo Museo Nella Villa Correale in Sorrento.
   Egli si accinse all'opera dedicandosi ad essa per oltre sei anni, e compiendo da solo ogni necessario lavoro, perché mancavano i mezzi per procurarsi qualsiasi aiuto. E rinunciò ad ogni compenso ed al rimborso delle non lievi spese incontrate nel lungo periodo di esecuzione del lavoro compiuto lontano dalla sua residenza.
   Il Museo fu solennemente inaugurato dal Ministro Gentile il 10 maggio 1924, ed è stato in seguito visitato da numerose alte personalità, che ne hanno lodato l'ordinamento, da qualcuna di esse indicato come modello da seguirsi. In tale senso si sono pronunciati anche illustri critici esteri. Ma, malgrado tutto ciò, la esistenza di questo Museo pare che si ufficialmente sconosciuta alla Direzione Generale delle Belle Arti.
3) Esposizione biennale nazionale d'arte di Napoli. Anno 1922
   Nell'anno 1922 il Giovene assieme ad un Comitato di suoi amici, promosse ed attuò la prima Esposizione Biennale Nazionale d'arte di Napoli.
   Fu violentemente avversato dalla Sovrintendenza del tempo, rappresentata dal Prof. Spinazzola. Ma la esposizione ebbe egualmente luogo con risultati grandiosi, come risulta dalle accluse relazioni.
   Il successo artistico fu documentato in una relazione degli artisti Ferrara, Canonica e Carena invitati dalla Direzione Generale delle Belle Arti. Ma di tale relazione si son perdute le tracce, mentre dalla locale Soprintendenza tutti i giorni partivano relazioni tendenti a svalutare l' Esposizione.
   I risultati smentendo ogni nemica insinuazione superarono ogni aspettativa, ma malgrado ciò la Biennale non si è più ripetuta per la costante ostilità di alcuni organi ufficiali.
4) Museo Martina alla Floridiana
   Fin dall'anno 1920 il Giovene fu incaricato dalla Contessa Maria de Marsi dello studio del catalogo delle importanti collezione di Arte antica lasciate dal marito Conte Placido de Marsi in eredità alla Città di Napoli ed a lei medesima in usufrutto.

Il Giovene intraprese lo studio e formò i necessarii progetti per la formazione del nuovo Museo. Prima propose che il Palazzo reale di Napoli, lasciato dal Re, fosse adattato a Museo dell'Evo Moderno, allogandovi la collezione Martina insieme alla raccolta di quadri ed alle opere del Rinascimento ora ospitate nel Museo Nazionale.
A tale suo progetto si oppose la Sovraintendenza del tempo, in accordo col Senatore Croce, che nel Palazzo Reale voleva trasportare la Biblioteca Nazionale.
Sorse aspro dissidio che sarebbe stato risoluto nel senso proposto da l Giovene in seguito a parere di una commissione nominata dal Ministro Corbino la quale escluse che la Biblioteca potesse venire allogata nel Palazzo Reale.
Ma caduto il Ministro Corbino, il successore Anile senza tener conto del parere della Commissione ordinò i l avori di trasferimento della Biblioteca Nazionale nel Palazzo Reale. I risultati sono noti.
Il Giovene allora pensò all'ordinamento del Museo Martina nella Villa Floridiana. Valido ed entusiasta assertore di questa idea fu l'Illustre e benemerito Comm. Ugo Frascarelli, Direttore Generale della Istruzione Superiore, il quale la propose e la fece accettare al Ministro Gentile, al quale il Govene promise che nella Floridiana avrebbe ordinato, se non il più importante certamente il più bel Museo di Arte applicata in Europa.
Il Giovene ottenne dalla Contessa de marsi che rinunziasse all'usufrutto e concedesse le somme occorrenti per la formazione del Museo in contraccambio della concessione della Floridiana. Ed infatti appena deliberata dal Ministero la concessione della Villa, quella Illustre dama con regolare atto rinunciò all'usufrutto e si obbligò a consegnare la raccolta. Inoltre concesse notevoli somme per la formazione del Museo, tanto che da Sua maestà il Re le fu concessa la Medaglia d'oro dei Benemeriti della Pubblica Istruzione.
Il Giovene da oltre otto anni sta lavorando all'ordinamento ed al catalogo. Nel maggio dello scorso anno le prime sette sale del nuovo Museo furono solennemente inaugurate da S.M. il Re; nella ricorrenza del prossimo 28 ottobre sarà inaugurata la intera sezione delle porcellane europee ed orientali.
Molti anni di lavoro ancora occorrono e sarebbe necessario che al Giovene venisse ufficialmente riconosciuto il lavoro già fatto, e venisse assicurata la posizione avvenire, in modo da essere garantito contro eventuali inframittenze, per potersi dedicare con tranquilla sicurezza al completamento di una così importante opera.
Non è inutile ricordare al proposito, che l'inaugurazione delle prime sale del Museo destò l'interesse di tutto il mondo artistico, anche oltre i confini e furono unanimi le lodi.

Nota di Andrea Giovene a Don Gino Doria del 29 luglio 1965
APG - Faldone 1

don Carlo
Nato a Napoli nel 1868 ed ivi + nel 1933

Ingegnere e architetto. Unica opera parzialmente superstite la palazzina ora occupata dalla Olivetti in Via Guglielmo Sanfelice. La parte inferiore è rifatta alla moderna. Era decorata con bronci del Chiaramonte. Premiata Esposizione Torino 1911.
Altro residuo la Villa Mongelli al Vomero, E' attigua alla clinica Rosalia in cui il duca è morto. Ha decorazioni di Maiolica con rondini.
Il duca, dopo il terremoto di Avezzana 9 1913 aveva riattato e riconsolidato il convento di Montecassino. Ma anche ciò è perduto.
Egli vero il 1910, dopo la grande eruzione del Vesuvio eseguì garndi lavori di imbrigliamento delle lave. Aveva maestranze numerose e difficili. Avendo licenziato un gruppo di questi operai che lavoravano isolati sopra

un pianoro, pretese da questi di essere poi da essi disceso in giù attaccato alla fune del manganello. Verso quel tempo (a mano non si comprende).
Promosse l'esposizione Biennale d'arte in Palazzo Reale in Napoli nel 1922 unica edizione di una impresa che molti avversari demolirono. Fu contro il Croce nella assegnazione a biblioteca del Palazzo stesso.
Aveva presentato un piano regolatore relativo alla strada di Chiaia certamente ottimo che non ebbe successo.
Creò da zero e praticamente quasi senza mezzi il Museo Correale di Terranova a Sorrento. Là io stesso ho rimesso tre anni delle miei vacanze estive trasportando quadri e lavando oggetti.
Per il Museo Martina le trattative tra gli eredi, il Ministero e la Soprintendenza furono tutte da lui svolte con pazienza e fatica e fu egli a scegliere ed ottenere la Floridiana come sede. Egli dove' anche decidere su ciò che era privato o no nelle collezioni Martina che nel testamento genericamente indicati "collezioni allo Stato e mobilio agli eredi".
Anche in questo secondo caso vi fu molta opera personale. Le porcellane preziose sono state portate senza imballo, in piccoli gruppi dalla Riviera al Vomero, nella Rolls Royce della contessa de ' Marsi, tenute in braccio dal duca e da mia sorella Concezione che molto lo coadiuvò allora.
Appassionato collezionista egli stesso, travolto dai tempi, dove' poi veder disperse quelle collezioni. Ha lasciato alcuni scritti di arte. Le schede ragionate su tutti gli oggetti della Floridiana furono da me consegnate, dopo la sua morte alla signorina Romano. Gli scritti su gli intagli di Montecassino, inediti, all'abate Ildefonso Rea.
Di vita privata esemplare non potè però adeguarsi ai tempi. Ma, comunque fosse, la sua figura ebbe peso.

Palazzo Reale e Biennale di Belle Arti

Lettera di Benedetto Croce a S.E. la Principessa Adelaide del Balzo Strongoli
Napoli, 1920
Istituto Suor Orsola Benincasa

Gentilissima amica,
Sono venti anni da che mi occupo della questione dei locali del Museo e della Biblioteca. Ho fatto parte di tre commissioni nominate per studiarla e ho scritto tre relazioni. Naturalmente, ho anche considerato a fondo ciò che si attiene alla Pinacoteca. Ed ecco che ora che io ho proposto una soluzione, la quale assicura per secoli la vita e lo svolgimento del Museo e della Biblioteca di Napoli, i miei buoni napoletani, che mai per il passato si sono dato pensiero di quegli istituti, cominciano ad obiettare, senza sapere che le loro obiezioni sono state già discusse, e vagliate, e rigettate. Rimovendo la pinacoteca,, invece della biblioteca, si darebbe certo respiro alla Biblioteca e al Museo, e fra alcuni decenni si sarebbe da capo: oltreché non si realizzerebbe quella unione della Biblioteca nazionale con altre biblioteche minori, come la San Giacomo, che io voglio conseguire; e non si saprebbe come adoperare tanata parte della Reggia non adatta a musei e adattissime a Biblioteca, come gli ammezzati e simili. La Pinacoteca può bene restare per ora dove sta: i nostri figli o i nostri nipoti la trasporteranno, se vorranno, a capodimonte o in quella parte della Reggia che per ora rimane appartamento reale.
Adoperate la vostra autorevole parola a far tacere le vane parole dei miei cari concittadini e a sostenere il mio progetto, che tornerà a utile e decoro grande di Napoli. E lo Spinazzola qui non ci ha proprio che vedere: egli si è persuaso del progetto da me propugnato e lo ha accettano perché (e questo è un interesse legittimo), assicurando lo sviluppo della Biblioteca, assicura insieme quello del Museo Nazionale. Abbiatemi, con ossequio Vostro B. Croce

Lettera di Carlo Giovene a Benedetto Croce
Napoli, 24 agosto 1920

Eccellenza, la nostra petizione alla E.V. ha raccolto gran numero di firme, ed altre ancora, se ne raccolgono. Io già sarei venuto a presentarle il volume pronto, ma, prima per la sua assenza e poi, in questi giorni sapendola molto occupato, ho dovuto decidere di recarmi costà alla fine del mese o ai primissimi giorni dello entrante. Ella avrà saputo dello allarme che il "Mezzogiorno" di qui ha voluto destare per i mobili di palazzo reale. Il giornale è certamente in buona fede, ma chi ha ignorato sapeva, io credo, di sfondare una porta aperta, e forse ha agito per svalutare l'opera del Comitato a cui mi onoro di appartenere. Io non ho creduto di intervenire e spero Ella apprezzi tale mia decisione. Gradisca i miei più? ossequi, Dev.mo Carlo Giovene

Lettera di Carlo Giovene a Benedetto Croce
Napoli, 7 settembre 1920

Eccellenza, ho ricevuto questa mattina una copia della petizione pel palazzo Reale, rimessami da S.E. il Generale Armando Diaz, colla sua firma e con un centinaio di altre, e molte copie mi sono arrivate ancora, sottoscritte da persone autorevoli di ogni classe, le quali *spontaneamente* si associano a questo mio plebiscito pel Palazzo reale e per l'esposizione.
Debbo io tacerle, ormai, queste cose, temendo il riuscire importuno, o non debbo, piuttosto, rievocare la mia riluttanza, ed affidarmi alla sua bontà perché mi consenta d'insistere?
So che non hanno mostrato all'E.V. tutto il Real palazzo. Del secondo piano ha visto quasi nulla, è cioè il solo appartamento reale. Ma vi è ancora la bellissima biblioteca, il gabinetto delle stanze, vi sono altri appartamenti con grandi saloni. Vi è spazio per molte cose, e la biblioteca, ed ogni altro importante istituto, potrebbe averci sede e non men dignitosa ma grandiosa.
Non dico questo per la pretesa di esporre una idea alla S.V. perché so bene con chi parlo, e non ho vanità stolte e mi conosco per una modesta persona. Ma supplico l'E.V. di non pregiudicare, nell'imminente decreto, alcuna cosa, con troppo precisi limiti ed indicazioni di piani e di ambienti per questo o quell'istituto. L'E.V., in secondo tempo, quando sarà in possesso di tutti i necessari elementi e dettagli, potrà decidere sul bisogno di ogni istituto, e le sue ultime, veramente sapienti decisioni, avranno allora senza dubbio una corrispondente perfetta attuazione.
Debbo ancora entrare nello argomento dei mobili, per cercare informazioni non ottenute.
Negli ultimi tempi il Ministero di casa reale ha disposto che venissero ritirati dalle case degli impiegati i mobili ad essa appartenenti. Cosicché se ne trovano ora solamente nello appartamento del Direttore, che è ottima persona e li ha ben mantenuti. Bisogna quindi ricercare nei locali de diversi uffici, in quelli secondari e nei depositi. I mobili di provenienza di casa reale che possono ora trovarsi nelle case degli impiegati, sono di loro legittima proprietà, perché in un passato piuttosto lontano, si usava fare sconti, per venderli, e talvolta gli impiegati medesimi acquistavano, col permesso dell'amministrazione.
E' stata questa una delle cause principali della dispersione di tante ottime cose, poiché gli sconti era fatti da persone incapaci, e con criteri di sola opportunità, senza parlare di quel che poteva succedere con siffatti metodi di amministrazione.
Mi perdoni l'E.V. ed accolga i miei ossequi più devoti. Carlo Giovene

Lettera di Adelaide del Balzo Pignatelli Strongoli a Benedetto Croce
Napoli, 8 settembre 1920

Caro Croce,
Giovene mi sconsigliava di scrivervi, forse per timore che tante lettere potessero seccarvi. Ma noi donne certe volte facciamo bene a seguire quel che dice il core, così vi scrivo.

Non lo terrete, è vero, per ostinazione e molto meno per puntiglio, ma sarebbe un vero peccato che la Pinacoteca non venisse al Palazzo! Là dove tutto è arte moderna, coltura a traverso gli occhi, senza gran bisogno di libri… e peccatissimo sarebbe trasportarci quella immane biblioteca con tutto il codazzo dei seimila studentucoli, e impiegati, e ufficii, e serve e servitori che portan libri prestati e restituiti! Che un cantuccio solo di Napoli almeno, sia tutto elegante, tutto ordinato, come certo sapranno fare a Stupinigi, a Venezia, etc.
Sarà morta fino l'ombra spaventata di quel benedetto serpentello di Spinazzola e tutti i suoi 33 e i posteri direbbero: Come mai non si è pensato a fare un tutto organico di Museo moderno al palazzo, e di Museo antico agli studi?
In altri termini, mi martella il desiderio molto vivo che questa cosa, ideata da noi poveri iloti meridionali, e sancita dal nostro (bon matre) B. Croce, non abbia piega alla minima critica e che massime avrebbe a dire " già le solite transazioni napoletane, Spinazzola ha voluto e tutti hanno piegato" Perché non inventerebbe una gran verità, cioè che il trasporto della Biblioteca costerebbe troppo? Non mi passa per la mente che voi abbiate a tacciarmi di presuntuosa perché mi permetto darvi consigli? E' vero? Mi avete eretto a Ente morale nel modo che più soddisfa il mio desiderio e la necessità dei luoghi, la Fondazione Franco Giannone in Calabria: vi ringrazio; cercherò di manifestarli il meglio che potremo alla Circolare vostra in provveditori che leggo nello stesso Bollettino. E poi dice che i filosofi non son gente pratica! Non ho mai letto una circolare che, come questa, calzi come un guanto tutte le nostre necessità e possibilità, ed eventualità.
Sentite le molte parole; salutatemi la mia omonima e vostra meta. V. aff.ma Ad. Strongoli

Lettera di Carlo Giovene a Benedetto Croce
Napoli, 11 settembre 1920

Eccellenza, essendomi or ora recato alla locale Intendenza per ricevere alfine la consegna dei locali concessa in Palazzo Reale per la esposizione del 1921, mi è stato detto che la consegna medesima è rimandata, in attesa di nuove istruzioni dalla Direzione Generale di Belle Arti. Inoltre il locale Sovraintendente dei Monumenti ha scritto alla Intendenza medesima dicendo di dover intervenire nella consegna (e questo va bene) e che niente potrà farsi senza il suo permesso (e questo va molto male).
Di tutte queste novità io non so che pensare, e sono costretto a pregare l'E.V. di voler dare immediati ordini precisi perché alfine ci sia concesso di fare quello che ormai è un nostro dovere di fronte a tutti.
Qualunque altro ritardo renderebbe impossibile l'attuazione della Esposizione, ciò che certamente l'E.V. non vuole. Chiedo perdono per la noiosa insistenza cui sono costretto. Ma come posso fare diversamente?
Accolga le espressioni del mio più dovuto ossequio. Alla E.V. dev.mo
Carlo Giovene

Lettera di Vittorio Spinazzola a Benedetto Croce
Napoli, 25 ottobre 1920

Caro Benedetto,
ho ricevuto il tuo biglietto in data del 20 solo il giorno 23 e rispondo subito.
Ho veduto Martini, l'ingegnere del Genio Civile non mi è riuscito, ma non puoi immaginare quanto grande ed assoluta è la sua inesperienza, di cui ti parlerò in separata sede. Intesimi con Martini, ho così provveduto coi miei mezzi (e intendo per miei mezzi i miei due uffici tecnici e quello che di tali cose posso sapere e valutare io stesso) a mettere insieme, nel breve tempo che tu vedi, i dati che ti occorrono, con la maggiore approssimazione che è consentita. Puoi fidartici. Unita insieme alla notizia una piccola pianta che oggi stesso ho fatto eseguire, non potendone avere altra, dei locali della S.Giacomo: quella dei locali dove dovrà andare, accanto alla biblioteca reale, al 2° piano tu l'hai.

In foglietti separati troverai indici di quegli altri provvedimenti che occorrono di urgenza perché la cosa si avvii e si esca da uno stato di incertezza dannosissimo.
Abbiamo avuto cinque sedute laboriosissime. Martini è sempre incerto. Io gli do animo e tutto il massimo della mia esperienza e dell'energia cui son capace. Dolorosamente vien meno ogni sussidio tecnico essendo l'ingegnere del Genio Civile, il Ruggiero, ignaro del tutto di quanto potrebbe essere utile, bisognoso di chiarimenti, di cognizioni, anche elementari, tecniche artistiche e mancandogli, come a tutto questi ingegneri, usati a trattare dei militari?, ogni virtù di adattamento alla nostra povertà e alle nostre povere cose, fatte alla meglio, con molta fatica e con pochissimi quattrini, combattendo con tutto il mondo anche per avere questi pochissimi. Immagino che, per suo suggerimento, persino Martini diventa grandioso e trova inadattabili agli ambienti del R. palazzo gli scaffali della nazionale.
Ora questi sono magnifici tutti, quasi senza eccezione. Vanno dall'alto al basso delle pareti, con semplici nobili basi e cornici. Sono tutti di noce a masso: ciò che ora è follia solo pensare di poter creare ex novo. Divisi in due parti, così che a quella superiore si crei la sottostante base e a quella inferiore si crei la superiore cornice, essi saranno sufficientissimi a contenere tutta la presente biblioteca con perfetto decoro, dovendosi aggiungere tutto quanto occorra a contenere quello che oggi o in essi è ammassato o addirittura ne è fuori o in file duplicate. Rifare gli scaffali, con quel che costa oggi la mano d'opera e quel che costa il materiale? Ma sarebbe impossibile persino trovar l'una e l'altro che possano rifare, non dico migliorare quanto si ? di distruzione. E, in quanto ai salmi di rispetto, diciam così, del Palazzo reale, per essi può servire benissimo la magnifica scaffalatura del grande salone della Nazionale, che basterà a covrire quasi tutta la grande sala del primo piano. Martini temeva anzi non sperava che io gliela avessi data, ma io non ho mai pensato a farla rimanere. Gli scaffali senza i libri, la gabbia senza il canto degli uccelli, che malinconia e che cosa contro l'arte e l'estetica. Le pareti saranno rivestite e armonizzate con il soffitto, ripristinandone il decoro e la magnificenza.
Ma, eccoti, senz'altro, le notizie e quanto altro attendevi. Che se altro a te sembrasse necessario, scrivimene. Io avrò, per tutto, bisogno di parlarti, ma ciò forse sarà più opportuno dopo alcune sedute che avrò con il solo Martini, cui ho offerta tutta la mia fraterna cooperazione.
Ti scriverò perché tu mi dedichi qualche ora ed io verrò al mattino, solo per questa ragione, per ripartire, non desiderando di vedere altri, la sera.
Dammi segno di aver ricevuto questa mia e cordialmente abbimi pel tuo affe.mo Vittorio Spinazzola

Lettera di Carlo Giovene a Benedetto Croce
Napoli (senza data ma post 4 agosto 1921)

Ill.mo Senatore,
Ritorno da Roma, ove ho saputo essere Ella convinto di una mia ostilità pel suo progetto di trasporto della Biblioteca nazionale nel Palazzo reale. Certamente così le sarà stato riferito da altri.
Io non mi sorprendo della calunnia. Ella, che ha scritto alla verità come niun altro, sa che la calunnia è l'arma solita e necessaria di talune persone. Mi sorprende e mi addolora, ed anche, mi permetta il dirlo, mi offende, che Ella abbia potuto accoglierla. A dimostrazione della verità le rimetto acclusa la copia della istanza da me presentata al Sottosegretario per le Antichità e Belle Arti. Ella ricorderà, inoltre, che dichiarazioni conformi a quelle fatte in tale istanza io feci a Lei stesso, l'ultima volta che ebbi il piacere di vederla a Roma.
Perché credere che io fossi mutato? Io sono, dunque, estraneo alle ostilità al suo progetto per la biblioteca, ostilità che sono state sempre e sono tuttora ??
Chi doveva non l'ha, dal principio, sinceramente informata, ed a me non è stato consentito di poterlo fare.
Con immutata devozione, mi ripeti con ossequi. Suo dev.mo
Carlo Giovene

Istanza allegata
A Sua Ecc. Il Sottosegretario di Stato per le Antichità e Belle Arti Roma
Eccellenza,
L'Esposizione Biennale d'Arte della città di Napoli, che fu veduta dall'Ecc. Vostra e da Benedetto Croce Ministro e che nobile sede ebbe in questo palazzo reale, come le è noto, ha ottenuto successo magnifico per concorso di artisti e di pubblico. E Sua Maestà il Re che assieme all'Augusta Regina, si era degnato di accettarne il patronato, volle solennemente inaugurarla, dando così all'opera il suggello al suo gradimento e della sua alta protezione.
Ed ebbe così compimento il voto espresso al Ministro, ai primi del 1920, che circa seimila napoletani, fior fiore della intelligenza e della cultura nostra, che sottoscrissero la istanza alla quale, per memoria, si acclude copia.
Il nostro Comitato, pertanto, vuol chiedere ed ottenere la sede per la biennale d'Arte, per una istituzione, cioè, di carattere permanente, non poteva supporre che la sede medesima potesse avere un carattere di provvisorietà, anche tenuto conto delle fortissime spese d'impianto che, nel caso, hanno raggiunto le lire duecentomila. Ed ha sempre creduto e fermamente crede, che conforme sia sempre stato il pensiero della Ecc. Vostra e di Sua Ecc. il Ministro.
Ma, negli studi condotti per trasportare nel Palazzo Reale anche la Biblioteca nazionale, è parso adibire pure l'appartamento delle feste ed il sottostante ammezzato, compresi nella concessione della Biennale. E noi, quale che sia il danno a questa derivante dalla attuazione di un tale progetto, mai discuteremo una iniziativa partita dall'alto intelletto di Benedetto Croce, cui tanto deve la Biennale medesima.
Nel chiedere, adunque, la conferma della concessione non è nostro proposito il contrastare il passaggio nel real palazzo della Biblioteca Nazionale ed indichiamo, invece, alla Ecc. Vostra con quali locali possono sostituirsi quelli che ci sarebbero tolti ove il passaggio medesimo avesse effettivamente luogo.
Noi chiediamo:

1) Che la concessione in corso, se non può rendersi permanente, sia riconfermata per un periodo di venti anni per tutti i locali e le aree già concessi, esclusi lo appartamento delle feste ed il sottostante ammezzato
2) Che in sostituzione di detti appartamenti ed ammezzato sia concesso il corpo di fabbrica sottostante al giardino pensile, escluso il giardino medesimo
3) Che sieno pur concesse le vecchie scuderie sottostanti al terrazzo già compreso nell'attuale concessione
4) Che non avvenendo, eventualmente, il passaggio della Biblioteca, sia di nuovo estesa la concessione anche allo appartamento delle feste, da essere esclusivamente adibito per mostre retrospettive e per gallerie d'arte moderna, giusto dettagliato progetto che, nel caso, sarebbe a tempo opportunamente presentato
3) Che in considerazione delle spese di adattamento dello appartamento delle feste già sostenute dal Comitato, voglia concedere codesta On. Direzione Generale, in equa misura ed a solo titolo d'incoraggiamento, alle nuove spese che dovranno incontrarsi per gli adattamenti dei locali che vorrà l'Ecc. Vostra concedere in cambio di quelli che ci sarebbero tolti.
   Eccellenza, Ella con alta parola inaugurò la prima mostra Biennale di Napoli in nome di Sua Maestrà il Re, e prese così nobile impegno di assicurarle vita propesa e sicura. Siamo perciò certi che accoglierà questa nostra rispettosa istanza. Napoli 4 agosto 1921
   Per il comitato
   Firmato Carlo Giovene

Lettera di Adelaide del Balzo Pignatelli Strongoli a Benedetto Croce
Napoli, 22 novembre 1921

Caro Croce,
Spinazzola ci sta trasportando di giorno in giorno per non fare la consegna dei locali, e impedirci l'esposizione: ora non viene, ora fa cavillo, ora escogita altre cose, e i giorni passano, e i mesi (6 mesi!) son passati, e noi siamo a la mercè dei secondi fini di una persona che voi, che noi, non stimiamo e del quale dubitiamo sempre per la sua grande abilità di intrigo.
I miei colleghi non volevano che io vi scrivessi, ma io vi scrivo perché ho troppo il cuore grosso per questo affare! Ma come? Napoli sarà sempre turlupinata dai tristi? Se sapeste Giovene com'è stato gentile, paziente, cedevole con quel serpentello di Spinazzola! V. Aff. Ad. Strongoli

Lettera di Adelaide del Balzo Pignatelli Strongoli a Benedetto Croce
Napoli, 23 novembre 1921

Caro Croce, Pazienza se vi secco!... Ma la manovra è questa. Spinazzola ci dà appuntamenti per la consegna e poi o parte, o piglia pretesti… e la consegna si ritarda.
Lui teme il successo dell'esposizione al Palazzo che Voi ci avete concesso per quest'anno. Teme questo, e spera di portarci così per le lunghe da non poterla più fare, ?? non vuol e l'esposizione.
Dite voi se è giusto che voi col vostro decreto, Noi con la nostra opera disinteressata, desiderata dal paese, utile alla città, ci lasciamo raggirare da Spinazzola!
Gli abbiam permesso di andarsene poi alla Floridiana che lui (dice sempre io come se Voi non esisteste) ci darà. E per gli anni venturi va bene, ma il primo successo clamoroso che prepara l'avvenire deve essere in quel Palazzo che voi ci avete concesso. Scusatemi tanto, ma voi dovete mettere a posto questa cosa (anche se vi secco) Vs. aff.ma Ad. Strongoli

Lettera di Adelaide del Balzo Pignatelli Strongoli a Benedetto Croce
Napoli, 28 novembre 1921

Caro Croce, come v'ho telegrafato ieri, avemmo la consegna, eravate presente allo spirito di tutti noi. Spinazzola ci aveva detto della Floridiana, ma non era possibile allestirla per aprile, e soprattutto poi era necessario fare la prima impressione grandiosa, nel Palazzo, in quelle sale: sapete Napoli com'è, quel che si svolge fuori di Toledo e avanti Palazzo non si prende in considerazione, e poi abbiamo bisogno di grande affluenza di gente, al Vomero, è fuori mano, però per gli anni venturi, ubbidiremo e faremo bagaglio per andarcene lassù. vedete tutto per me è questo: ingentilire Napoli, scrostargli di sopra la pelle quella stupidità di non interessarsi a niente e non credere a nessuno, quel giudicare di ogni cosa come le portinaie: ora un'Esposizione organizzata da persone disinteressate, che non ci pescano né denari né fama, ma che fama e denari portano alla città, è un istrumento di moralizzazione, e perciò ci tengo tanto.
Così pure de Nicato vi parlerà di una scuola che vorrei mettere sotto il Ministero istruzione: il Min. Int. E anche quello di Agr. o Ind non deve entrare in cose eminentemente spirituali, perché non è materia sua.
Ma non voglio scrivervi troppo a lungo; de Nicola vi spiegherà o vi farà leggere quanto gli scrivo.
Con Salviati, che insegna al mio Magistero, parliamo spesso di noi, del vostro coraggio di uomo onesto contro il turbine di interessi che si scaglia contro i tanto savii vostri provvedimenti. Quando eravate semplicemente studioso potevate, modesto e fiero, far a meno dell'altrui simpatia, ma ora che vi trovate dover maneggiare del fango, forse vi da un certo conforto il vedervi tendere delle mani pulite, siano pure modeste. V. aff. Ad. Strongoli.

Lettera del Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti G. Calò Sottosegretario di Stato al Presidente del Co-

mitato d'azione per la seconda esposizione Biennale nazionale dell'arte in Napoli
s.d. (ma 1922)
APG – Faldone 1

Ho esaminato con la maggiore obbiettività, sia nel riguardo dell'interesse dell'arte che in quelli del necessario definitivo assetto della Reggia di Napoli, la domanda che codesto Spett. Comitato mi ha rivolto per la rinnovazione delle concessioni di locali nel Palazzo Reale per tenervi, nel prossimo anno, la seconda esposizione biennale d'arte.
Sebbene desideroso sempre di far cosa che riesca di vantaggio a codesta nobile città, non posso a meno di osservare subito che se la biennale Napolitana dovrà diventare una vera affermazione d'arte, nessuna cosa mi sembra possa riuscire più dannosa al suo successo quanto il voler persistere nella idea di rinnovare questa importante mostra in ambienti di grande ricchezza, come sono quelli della Reggia, dove il fasto non può non smorzare ogni effetto delle opere esposte. D'altra parte non mi sembra neppure possibile che una esposizione di quadri sia fatta anche in parte con luce artificiale come si è stati costretti con la prima biennale. E ciò nella città del sole e della luce.
D'altra parte, la S.V., è a conoscenza che, per ragioni ben note a tutti gli studiosi e più volte manifestate dalla pubblica stampa, s'impone dare un aspetto definitivo a due istituti napoletani di alta cultura quale sono il Museo e la Biblioteca nazionale. Il Museo è congestionato di oggetti fin nel sottosuolo, e la Biblioteca a sua volta, si trova a disagio negli ambienti del palazzo stesso del Museo dove ora si trova e i libri vi sono soffocati. E' quindi assolutamente necessario il trasloco della Biblioteca nazionale del Palazzo Reale. Ciò non solo risolverà un annoso problema, ma sarà di immenso beneficio allo stesso Museo, il quale potrà usufruire della vasta ala lasciata libera dalla Biblioteca; e, disponendo di una maggiore libertà di spazio, dare un aspetto migliore a tutto il prezioso materiale delle sue raccolte, che è in continuo meraviglioso aumento, con grande beneficio di tutti gli studiosi italiani e stranieri.
E poiché una migliore sistemazione del Museo e della Biblioteca Nazionale è vivamente attesa e reclamata non solo dalla cittadinanza napoletana, ma da tutti gli studiosi, mi trovo nella increscìosa necessità di dover negare a codesto Spett. Comitato, anche per questa ragione, il rinnovamento della passata concessione. Ella però può esser certa del mio vivo interessamento e della mia cordiale cooperazione ogni qual volta l'opera mia potesse riuscire utile per dare alla biennale napoletana una sede più luminosa e più corrispondente allo scopo, di quella nella quale fu tenuta già la prima mostra. E poiché ritengo che a tale scopo perfettamente risponde la Villa Floridiana, fino da questo momento io mi dichiaro disposto a darle in temporaneo uso ed a condizioni da stabilirsi a codesto Comitato. Il sottosegretario di Stato. G. Calò (Giovanni Calò)

Lettera del Direttore Generale delle Antichità e Belle Art G. Calò Sottosegretario di Stato al Presidente del Comitato d'azione per la seconda esposizione Biennale nazionale dell'arte in Napoli
Roma, 3 aprile 1922
APG – Faldone 1

Ho letto con vivo interessamento quanto codesto Comitato ha ritenuto opportuno di farmi presente circa le difficoltà che, a suo avviso, si oppongono alla scelta della Villa Floridiana come sede della seconda esposizione biennale d'arte.
E poiché codesto Comitato insiste sulla necessità che questa seconda mostra biennale sia tenuta nei locali del Palazzo reale, debbo con rincrescimento significare anzitutto che non è assolutamente possibile pensare a una rinnovazione della concessione dei locali ormai destinati ad accogliere la Biblioteca Nazionale, né tanto meno all'uso di altri locali della Reggia, quali essi siano, perché ciò avrebbe per risultato di procrastinare ancora la sistemazione definitiva del palazzo Reale secondo le decisioni del Governo in pieno accordo con le direttive di questo sottosegretariato.

Il decreto presidenziale 27 settembre 1920 che contempla la assegnazione delle varie parti della Reggia di Napoli, non contiene alcun accenno di concessione alla Biennale d'arte promossa da questo Comitato e quindi è ovvio che qualunque nuova destinazione fosse data ai locali della Reggia all'infuori di quella designata, impedirebbe quella sistemazione definitiva che ormai s'impone ed è vivamente desiderata dalla cittadinanza napoletane e da tutti gli studiosi delle cose d'arte.
Quanto alla mia offerta dei locali della Floridiana, non mi pare che essa debba essere assolutamente respinta, dal momento che codesto Comitato trova che quella villa costituirebbe una sede ideale per una esposizione d'arte.
La distanza della Villa dal centro della città certo è sensibile, ma non poi così eccessiva da compromettere l'esito della esposizione, dal momento che questa è già nota al pubblico napoletano ed ha ottenuto un così lusinghiero consenso. E del resto, è noto che la località dove sorgono esposizioni è sempre lontana. E quanto al cattivo stato delle vie di accesso nei pressi della Floridiana, penso che questa difficoltà potrebbe essere presto superata mediante adatti lavori di sistemazione, che il Comune dovrebbe avere interesse a seguire.
Spero perciò che codesto Comitato, convinto della impossibilità di rinnovare la esposizione nel Palazzo Reale, vorrà con migliore disposizione esaminare la mia proposta. Il sottosegretario di Stato G. Calò

Testo della petizione al Ministro della P.I. per il Palazzo Reale di Napoli
APG – Faldone 1

A sua Eccellenza il Ministro della Pubblica istruzione
Eccellenza, da quando S.M. il Re volle nobilmente rinunciare al Palazzo reale di Napoli, noi viviamo in trepida ansia per le sorti di questo nostro monumento. Perché noi non possiamo e non vogliamo rinunciare ai mille vincoli ideali che ad esso ci legano per i ricordi delle nostre glorie e di nostri dolori; per le nobili forme d'arte che in esso vivono; perché esso è un monumento nostro, il cui pensiero è inseparabile nella nostra mente da quello della nostra città, che attorno ad esso fervidamente vive, che di esso è orgogliosa e che in esso, meglio che in ogni altro, vede la propria anima.
E noi non vogliamo, Eccellenza, che questo monumento per noi sacro, sia profanato nella intima essenza con insensate trasformazioni e vogliamo, invece, che abbia tale nobile impiego da rimanere pur sempre per noi il nostro Palazzo Reale.
Un simile profondo amore, meglio ancora formato di consapevole rispetto, nutriamo pe ril nostro Museo Archeologico, tanto glorioso nel mondo, cui dedicarono cure amorose, il Canova, il Niccolini, il De Petra e tanti altri insigni. Ed ecco che sentiamo parlare di distruzione di tutta questa opera di bellezza per procedersi a nuovo e non desiderato ordinamento: di trasformazione del nostro Real Palazzo per trasportarvi i marmi, ora con tanta rara sapienza esposti nel museo degli Studi.
Eccellenza, tale opera insana non può, non deve compiersi quando a codesto Ministero è preposto un uomo che in questa nostra città, sua patria di elezione, elevò grado a grado la m ente alle più alte vette e, lungo la via faticosa nell'amore di Napoli attinse forza e trovò consolazioni.
Eccellenza, Ella sente l'amore per la nostra città come ognuno di noi, e con cuore filiale sentirà pure la nostra protesta ed accoglierà i nostri voti.
Già un nostro concittadino, consenzienti gli illustri rappresentanti della Città e della Provincia di Napoli, ha espresso il sentimento nostro chiedendo una degna sistemazione del Real Palazzo, e noi uniamo ora la nostra alla sua voce.
Eccellenza, noi fidiamo in Lei e chiediamo:
1° Che il Real Palazzo, nella sua parte essenziale, non sia toccato, dovendo invece costituire il Museo del mobilio e dello arredamento, nucleo centrale del grande museo moderno
2° che sia serbato il consueto appartamento per uso di S.M. il Re
3° Che per integrare il Museo Moderno come innanzi formato sia nel medesimo reale Palazzo esposta la Col-

lezione Martina, e siano trasportati dal Museo degli Studi, la pinacoteca, gli arazzi e le poco numerose opere del Rinascimento
4° Che la parte del Museo degli Studi così resa libera sia concessa per l'ampliamento della Biblioteca nazionale e per quello del Museo Archeologico
5° Che nell'ala settentrionale del Real Palazzo, con i terrazzi e giardini, sia stabilità la sede stabile di una esposizione nazionale di arte, da tenersi biennalmente, per preparare i nostri artisti alla internazionale di Venezia.
6° Che nelle altre parti secondarie del grande edificio, eccettuate quelle, poco importanti, occupate dal personale di amministrazione e di custodia, il quale dovrebbe rimanere al suo posto, abbiano degna sede le diverse istituzioni culturali della nostra città, escluse quelle che hanno per fine l'insegnamento diretto ai giovani (Società di Storia, Patria, Accademie diverse, Società Dante Alighieri, Sovraintendenza ai Monumenti, ecc.ecc)
Eccellenza, noi fidiamo in Lei, nella sua sapienza, nel suo amore per Napoli. Noi aspettiamo pieni di fiducia

Collezione Duca di Martina e Villa Floridiana

Per la Villa Floridiana
Da «Il Mezzogiorno» Napoli, 26 luglio 1918
In risposta a quanto è stato dichiarato dal Comm. Corrado Ricci, l'assessore per le Belle arti, avv. Enrico Maria Mazzarelli, c'invia la seguente lettera:
Ill.mo Sig. Direttore del giornale «Il Mezzogiorno»
L'Ill.mo comm. Corrado Ricci rettifica la dichiarazione contenuta nella mia risposta all'interrogazione dell'On. Semmola, nel senso che io gli avrei parlato solamente dell'acquisto della Floridiana da parte dello Stato e non di tutto il progetto di sistemazione degli Istituti di arte e cultura. per la verità io esposi al comm. Ricci le condizioni disastrose in cui si trovavano e si trovano in Napoli la Biblioteca ed il Museo Nazionale per difetto di locali, la necessità di provvedere prontamente alla loro sistemazione tanto più che per la Biblioteca era già stata impostata in bilancio una considerevole somma e la opportunità di trasportare l'Istituto di Belle Arti alla villa Floridiana e Lucia, che si potevano acquistare con danaro dello Stato, concedendosi al Comune i parchi e i giardini.
Ma mi rendo conto che il comm. Ricci abbia potuto sfuggire quanto io dicevo in un incontro puramente casuale, nel compartimento di un treno che correva alla velocità di 60 Km. All'ora, a quando la sua gentile consorte – che era pure presente – con commozione profonda raccontava delle atrocità tedesche nel Belgio da lei apprese in un recentissimo viaggio nella Svizzera e mostrava delle cartoline con illustrazioni assai impressionanti e quando vedevamo passare i treni infiorati dei nostri soldati che cantando correvano a cacciare il nemico dal suolo italiano allora invaso dalla parte del Trentino.
E forse dovette essere lo stato d'animo prodotto da quella visione che senz'altro gli fece respingere il progetto che io gli andavo facendo.
Più tardi la parola, l'autorità del nostro illustre prof. – che è stato uno degli apostoli più fervidi di questa idea – ha vinta la resistenza del comm. Ricci: ed io piglio atto con piacere vivissimo della sua buona disposizione verso la sistemazione dei nostri Istituti di Arte e Cultura.
E mentre gli manifesto la gratitudine dei napoletani per la parte che egli ha avuta nell'acquisto della Floridiana mi affretto a dirgli che con ciò ancora poco si è fatto.
Infatti occorre provvedere subito all'acquisto di Villa Lucia perché la sola Floridiana è insufficiente a dare degna ampia sede all'istituto i belle arti; occorre provvedere a metter le due ville in condizione di ricevere l'Istituto medesimo perché questo possa sgombrare dai locali di via Bellini e dar luogo alla sistemazione della Biblioteca, sistemazione che s'impone con urgenza, assoluta, come si impone la sistemazione del nostri Museo Nazionale.
Ed io mi auguro che l' Ill. mo comm. Corrado Ricci voglia mettere tutto il suo fervore, tutta la sua fede, tutto

il suo spirito alacre ed illuminato perché questo importante problema, che non è solamente napoletano, ma è italiano per non dire mondiale, sia al più presto risoluto.
Per quanto riguarda il maschio angioino io non ho che a riportarmi alle dichiarazioni dell'Ill.mo Sig. Sindaco che ha messa la questione nei suoi veri termini.
Infine qualcuno ha voluto fare un appunto alla Commissione comunale per la difesa dei monumenti e del paesaggio, io ho il dovere di additare alla riconoscenza dei napoletani i suoi componenti, e specialmente il prof. Spinazzola, Direttore del Museo Nazionale, l'on. Masoni, Direttore del Politecnico, il prof. Volpe, presidente dell'Istituto di B.A., il maestro Cilea, Direttore del Conservatorio, l'ing. Avena Sopraintendente per la conservazione dei monumenti, il prof. Anile dell'Accademia Pontaniana, il prof. Cavara Direttore dell'Orto botanico, il comm. Morelli, Direttore del museo di San Martino, il prof. Balestrieri, Direttore del Museo Artistico Industriale, il prof. Di Castri Direttore dell'ufficio tecnico comunale, il prof. De Rinaldis, Ispettore Antichità e B.A., i pubblicisti Procida, del secolo, De Faviis, lo cultore Ferrere, ecc. che hanno sorretta, incoraggiata, spinta la modesta opera mia, con la loro attività, con la loro autorità, con il loro voto, e che continueranno ancora ad assistere l'opera dell'amministrazione comunale fino a quando i nostri Istituti non saranno definitivamente sistemati. Con ossequio, E.M. Mazzarelli

Da «Il Mezzogiorno» Napoli, 5 dicembre 1920
In seguito all'articolo del nostro chiaro collaboratore Gennaro De Monaco "Reali delizie" apparso ieri l'altro nel nostro giornale, l'Egregio duca Carlo Giovene di Girasole che opportunamente propose di esporre nella Reggia di Napoli la preziosa raccolta Martina c'invia la seguente risposta in omaggio alla verità.
Preg.mo Sig. Gennaro de Monaco
Ho letto il suo articolo Reali delizie nel Mezzogiorno d'ieri, col vivo senso di gioia che eccita ogni calda manifestazione per l'Arte e per la Storia, rispondente al proprio intimo sentimento. Ed accetterei la sua conclusione se potesse tornare addietro la parola del Re. Ma questo non può sperarsi e dobbiamo pensare, allora, al migliore impiego del nostro insigne Monumento.
Ella, a dunque, con ardente cuore, difende le ragioni della storia e del sentimento: ma nel suo inno alato, senza volontà sua, queste ragioni diventano assieme quelle dell'arte. Ed è naturale, perché in ogni tempo la regalità chiese all'Arte medesima i suoi fastigi, per levarsi più in alto, e la storia scrisse assieme i nomi di Lorenzo il magnifico e di Giuliano da Sangallo, di Leone Decimo e di Raffaele Sanzio, di Carlo III e di Vanvitelli e così via via. E non è vero che Tiziano Vecellio e Raffaele Sanzio non riescano a distrarre dalla contemplazione della sovranità perché l'artista si leva ad acclamarli prima di tutti i re e fondendo i due pensieri in uno solo, attraverso alla sovranità dell'Arte meglio sente e conosce le sovranità regali.
Se, adunque, la parola del re non può tornare addietro, se dobbiamo pur definire l'uso al quale le regge debbono essere destinate, salviamo prima le ragioni della storia che non vogliono distrutti o violati tanti insigni monumenti di regalità talvolta gloriose, talvolta imbelli, ed apriamo, poi, le porte dei Reali Palazzi ala sovrana sempre gloriosa ed immortale: l'Arte
E, poiché sono io quel taluno che propose di comporre nella Reggia di Napoli la raccolta Martina e chiese insieme, a gran voce, in nome della storia e del nostro sentimento, che non fosse profanata la Reggia medesima, e che non ne fosse allontanato un mobili solo: e che chiese ed ottenne l'assenso di Benedetto Croce più nella sua veste di storico che in quella di Ministro, Ella dovrà consentire che io dica quanto sia stata irriverente per l'Arte e per la Storia la sua espressione di cocci dei Duca di Martina a proposito di quella veramente magnifica raccolta, a Lei certamente ignota.
La frase si spiega e si giustifica per la concitazione del suo nobile lirismo: ma bisogna pure che Ella, per farne ammenda, visiti pure quella raccolta.
E forse gli antichi smalti, i ferri battuti, gli avori intagliati del 14. E 15. Secolo rievocheranno, nella sua mente, gli splendori delle Corti angioine e aragonesi ed i cofani intagliati le superbe maioliche della rinascenza le ri-

corderanno Carlo V nel palazzo Vecchio e le squisite porcellane di Capodimonte ed i vasi rarissimi di Augustus Rex le diranno di Carlo III e della sua consorte Maria Amalia Walburgo che, portando nel suo corredo le porcellane di Sassonia, accese di amore l'animo del Re per l'Arte gentile e nobile delle porcellane medesime. Ed i vasi preziosissimi della Cina, ambizione ardente di tutti i sovrani nel settecento, non le sembreranno degno ornamento della regalità: e la coppa in forma di seno, fabbricata a Sévres per Maria Antonietta di Francia non le ricorderà fasti e sventure regali: e la boccetta che modellò tagliolini per Maria carolina non le dirà le dolcezze e gli intrighi, le perfidie e le calde amicizie di quella Regina, non le parlerà, con altre mille opere suggestive di Ferdinando IV e dei suoi amori, di Nelson e di lady Hamilton, non le svelerà tante e tante pagine della nostra Storia?
Allora io sono certo, Ella unirà la sua calda voce alla mia, per dire che, la Regia di Napoli, rispettata nella sua monumentalità, sia il più nobile e il più adatto ambiente per la insigne raccolta, donata in maniera veramente regale, alla città da una illustre famiglia nostra. Ed è una nobile pagina di storia anche questa! Mi creda.
Dev.mo Carlo Giovene di Girasole

Per la collezione Martina
Da «Il Mezzogiorno», Napoli, 9-10 dicembre 1920
Al sig. Duca Carlo Giovene di Girasole
Coccio è parola tecnica: si dice un *coccio etrusco*, un *coccio romano*, per dire una *terracotta* del tempo: coccio forse, perché difficilmente quelle terrecotte ci sono giunte intatte, il che non toglie nulla alla loro nobiltà antichissima. Se un errore di stampa, nel mio articolo, non avesse mutato, poco dopo, la parola *figulinai*, in *figurinai*, le due parole: *cocci e figulinai* (artieri o fabbricatori di vasi di coccio) messe in rapporto tra loro, avrebbero meglio chiarito il mio concetto e tolto quella vernice di irriverenza che Ella, egregio Signor Duca di Girasole, ha voluto notare nel mio scritto e che era, in verità, ben lungi dal mio pensiero.
Sgombrato così il terreno, io non ho che da ribadire la mia affermazione, e ciò è, che la collezione del Duca di Martina non dovrebbe entrare in Palazzo nel suo stesso interesse. Il primo a parlarmi di un tale proposito fu il mio compianto amico Marchese Gerardo Capece Minutolo, poco tempo prima della sua fine immatura. Eravamo in piazza Plebiscito, con gli occhi rivolti al Monumento.
- Guardate gli dissi, la lunga fila dei vani prospicienti nella facciata del solo primo piano. Credo, se non erro, che il solo appartamento così denominato delle *Etichette e feste,* comprenda non meno di 32 grandi saloni.
La collezione Martina, per quanto cospicua, per quanto importante, non potrà occuparne che qualcuna, due tre appena e vi resterà come assorbita, ingoiata dall'ambiente. Siete stato, certo, nella Biblioteca Vaticana. Sapreste dirmi di grazie, quale importanza hanno i magnifici vasi cinesi, donati a Pio IX dall'Imperatore nella vastità dell'ambiente?
Il mio amico scosse la testa in segno di convinzione. Soltanto, forse, la formidabile importanza di tutto il Museo nostro nazionale varrebbe a dominare la maestà del luogo e a soggiogarla. Ma Vittoria Spinazzola, intervistato, ha scritto nel *Giornale d'Italia*, che il passaggio non è possibile, non fosse altro, che i molti milioni occorrenti.
Mi dica un po', Signor Duca, se il Museo Filangieri, per quanto interessante, ecceda le proporzioni di un museo privato di uno dei così detti musei di famiglia? Ebbene lo tolga dall'adeguata cornice della sua sede attuale, lo sparga nella Reggia nostra e poi mi insegni come fare per ripescarlo!
Conosco e apprezzo altamente la cospicua collezione del Duca di Martina e più che la collezione, stimo e valuto al giusto l'atto del dono, munifica magnificenza, degna di Casa Sangro.
Ma appunto per non essere irriverente verso il donatore e verso il dono eccezionale, bisogna lasciarlo in una sede adeguata, proporzionata alla importanza della collezione, che ne faccia risaltare la bellezza e che non la distrugga con la vastità smisurata delle sue linee.
E su quella sede si scriva pure in segno di onore: Museo dei Sangro, il che, mi pare almeno, non potrebbe mai scriversi sotto i sei stemmi marmorei, dei Borboni e dei Savoia, che ornano il portone principale di quella, che fu la Reggia di Napoli, tra otto statue di sovrani e mille anni di monarchia. Mi creda, signor Duca, con

Alta stima, Dev.mo Gennaro de Monaco

Minuta dell'articolo pubblicato ne «Il Mezzogiorno»
Dicembre 1920
APG – Faldone 1

Al Chiarissimo Signor Gennaro de Monaco
Io non voglio rimpicciolire il nostro dibattito cortese riducendolo a una disquisizione etimologica, per dire se coccio significhi frammento dismesso di terracotta o possa anche significare i modellati in pasta tenera di capodimonte e di Sévres, le porcellane di Cina o le maioliche della Rinascenza. Le farei torto grandissimo, perché altro rispetto merita la sua opinione così nobilmente espressa. E, per questo riguardo, basta che Ella abbia detto a me ed a tutti come altamente apprezzi la raccolta Martina, e come stimi e valuti al giusto la munificenza magnifica della casa Sangro.
In quanto al resto, abbiamo già espresso ambedue il nostro pensiero, e non giova ripetersi. Ella pensa che il Museo Filangieri, invero modesto in confronto colla raccolta Martina, assai perderebbe se trasportata dall'attuale sede nella Reggia: a me pare, invece, che le porcellane di Capodimonte e di Napoli, meglio che nel severo palazzo quattrocentesco, un tempo [...] per le ... di Alfonso duca di Calabria troverebbero adatti sfondi nella sala ove danzavano il minuetto i cortigiani di Carlo II, ed un ? memorie di Ferdinando IV e di Maria Carolina. Ella teme che la raccolta Martina, possa perdersi negli ambienti maestosi della Reggia, io, invece, se dovessi creare i saloni per essa la più nobile delle sale penserei alla Reggia medesima e sognerei le pareti rivestite di damaschi di S. Leucio, e di arazzi luminosi di Duranti, le volte affrescate da de Mura e da Corenzio e le scale decorate da Tito Angelini e i lampadari dorati sfavillanti di mille luci.
E non mi adombrerebbero le statue di otto re, e non offuscherebbe il mio sogno l'incubo di un millennio di monarchia, perché la nostra Reggia è seicentesca e perché nel Museo del Louvre la luce sontuosa dell'Arte non impallidisce nemmeno sotto le ombre cupe di Luigi IX, strangolatore e di Carlo IX mille volte assassino e di Luigi XVI col capo mozzo, per le colpe degli avi. Così dovette anche pensare Benedetto Croce quando accogliendo il voto di Napoli, decretò che la raccolta Martina dovesse trovar posto nella Reggia, questo pensava con me, l'indimenticabile comm. Capece Minutolo di Bugnano; questo chiesero in pubblica istanza, uomini che si chiamano Antonio Sogliano, Francesco ?, Errico ?, Michelangelo Schipa e cinquemila altri e più, fior fiore della intelligenza e della cultura nostra. Altri mille e mille, forse, penseranno come lei. [...] io chiudo la breve polemica salutandola come in giostra cortese si saluta un prode avversario. Carlo Giovene di Girasole.

Lettera di Andrea Giovene a Raffaello Causa Soprintendente Alle Arti medioevali e moderne
Napoli 19 gennaio 1969
APG – Faldone 1
Compiego la fotocopia della cronaca relativa alla commemorazione di mio padre alla Floridiana e dello scoprimento della lapide a lui dedicata allora. Detta lapide che si trovava sotto quella dei donatori è stata arbitrariamente rimossa e allogata in un corridoio di servizio.
A nome della famiglia Giovene che ora io rappresento devo elevare la più vibrata protesta per questo fatto. Mio padre è scomparso nel 33, or sono 36 anni. Non è possibile concepire rancore o animosità verso di lui, ma neppur quindi può accettarsi trascuranza o oblio del suo nome e la sua opera. In attesa di una assicurazione prego accogliere i sensi della mia stima. Don Andrea Giovene

Lettera di Bruno Molajoli ad Andrea Giovene

Roma, 28 marzo 1969
APG – Faldone 1

Caro Giovene,
mi spiace di rispondere con ritardo alla Sua cortese segnalazione circa il Museo della Floridiana. Ho dovuto a mia volta attendere notizie dal Soprintendente Causa.
Egli mi ha riferito di averle già scritto in proposito fin dal gennaio scorso, per informarla come si fosse reso necessario sostituire i cartellini pergamenati della vecchia sistemazione perché ormai scoloriti e illeggibili, oltre che, in molti casi, imprecisi. Al loro posto sono stati impiegati nuovi cartellini in plexiglas del tipo di quelli adoperati in altri musei napoletani recentemente riordinati.
Anche per quanto concerne la piccola lapide commemorativa dell'opera svolta dal Duca Giovene per il riordinamento della raccolta, posso confermarle che essa è stata rimossa dall'atrio del museo in previsione di una nuova utilizzazione museografica di quegli ambienti e, pertanto, il suo spostamento è del tutto temporaneo.
Con memore simpatia e viva ammirazione per il suo successo letterario. La saluto cordialmente, suo Bruno Molajoli.

Lettera di Carlo Giovene a Giovanni Gentile, senatore del Regno
Napoli 8 settembre 1931
APG – Faldone 1

Il Direttore Onorario
Eccellenza, mi onoro rimetterli acclusi un breve memoriale delle vicende di questo museo ed una copia del mio esposto al Ministro, rimasto ancora, dopo tre mese, senza riscontro.
La insigne bontà che la E.V. ha dimostrata a mio riguardo, e non ora solamente, mi incoraggia a dirle che questa è la prima volta che le mie modeste fatiche sono disconosciute. La E.V. ben sa di quelle del Museo Correale che venne ad inaugurare. Anche in contrasto con la locale Sopraintendeza, i cui progetti furono rinnegati dal Superiore Ministero, accogliendosi, invece, i miei, ho condotti per quindici anni i restauri di Montecassino onorato dalla fiducia del Ministro e da quella dell'Abate,e i risultati sono noti. Con un gruppo di amici organizzai la Biennale nazionale di Arte di Napoli, inaugurata dal Re, ed il successo artistico e finanziario fu superiore ad ogni aspettativa. Quando si vollero costituire i Consigli tecnici fascisti fui chiamato di ufficio nel Partito e, nominato membro del consiglio di Napoli, mi furono affidati importanti incarichi, specialmente di carattere artistico. Degli altri moltissimi minori nemmeno serbo memoria.
Niun compenso ho mai chiesto, ma nemmeno alcun onesto riconoscimento mi è stato concesso. Tutto ho compiuto a titolo di onore; gravi spese ho sopportate senza rimborso, e non so dirle quanto danno ne abbia subito il mio patrimonio.
Questa del Museo Martina è l'ultima fatica; perché ormai gli anni pesano. Ma sarà ancora una lunga fatica, e non è giusto pretendere che io la compia senza un giusto riconoscimento. Ardisco chiedere l'aiuto della E.V. che ha detta per questo Museo Martina la prima parola e vorrà dire anche l'ultima. Con devoti ossequi mi confermo. Dev. Obb.
Carlo Giovene di Girasole

Memorandum
Con testamento olografo del 2 giugno 1911 il conte Placido De Marsi nominava erede sua moglie contessa Maria Spinelli e, fra l'altro, disponeva : "Le collezioni di arte antica e moderna lascio mia moglie arbitra di conservarle presso di sé, ma voglio che siano destinate alla Città di Napoli, con l'obbligo di depositarle al Museo Nazionale, denominando le sale a tale scopo destinate con il nome del Duca di Martina Placido de Sangro". Tali collezioni erano state formate dal Duca di Martina in quaranta anni di assidue ricerche in tutta

Europa, impegnandovi quasi interamente le rendite di un vistoso patrimonio ed, alla di lui morte, erano venute in eredità al Conte Placido de Marsi.
La Contessa Maria Spinelli, adunque, godeva l'usufrutto delle dette collezioni, mancanti, però, di qualsiasi inventario: ed alla di lei morte le stesse dovevano venire in possesso del Municipio di Napoli, con l'obbligo di depositarle al Museo Nazionale.
Stavano così le cose quando la Contessa medesima incaricò dello studio delle collezioni il Duca di Girasole Carlo Giovene che aveva acquistata fama di competenza in materia, e, quasi, contemporaneamente, il Sindaco di Napoli, che si preoccupava della sicurezza delle collezioni medesime, affidate ad una Signora che viveva sola, senza che pur si avesse di una cosi importante suppellettile alcun inventario od anche semplice notizia, volle dal Giovene precisa assicurazione che avrebbe condotti i necessarii studii, formando assieme un perfetto inventario. Ed il Giovene si obbligò verso il Municipio, così come si era obbligato verso la Contessa de Marsi, e si dedicò subito ai necessari studii, continuandoli senza tregua, come ancora oggi va facendo. Ma dal primo momento, non parendogli possibile che le collezioni, per la loro natura potessero venire ospitate nel Museo nazionale, che è prevalentemente archeologico, si preoccupò di trovare altra adatta sede. E convinse la Contessa De marsi a rinunciare all'usufrutto, obbligandosi a consegnare subito la raccolta, ed a concedere i fondi necessari per l'ordinamento, se il Governo, da sua parte, avesse destinata una sede degna che, in omaggio alla volontà chiaramente espressa nel testamento avrebbe dovuto essere eretta a Museo Nazionale.
Si era così arrivati al 1920, quando Sua Maestà il Re rinunciò al Real Palazzo di Napoli. Ed allora il Giovene propone che il Palazzo medesimo, rispettato totalmente nella sua struttura, venisse adibito a Museo dell'evo moderno, allogandovi assieme alla Galleria di quadri ed a tutte le altre raccolte moderne malamente ospitate nel Museo nazionale, fondamentalmente archeologico, e qua e là disperse, anche la raccolta Martina. Si sarebbe così reso organico il Museo archeologico, si sarebbe dato ampio respiro alla Biblioteca Nazionale che per ragioni storiche, scientifiche ed artistiche mai avrebbe dovuta abbandonare la originaria sede; si sarebbe bene ordinata la Galleria di quadri che, non essendo i locali adatti, ha già subiti cinque ordinamenti ed ora ne subisce un sesto; e si sarebbero così costituiti in maniera magnifica, ai due capi della più nobile via di Napoli, due grandi Musei, l'uno dell'evo antico, l'altro dell'evo moderno.
Questo suo progetto il Giovene sottopose al Ministro competente ed al Presidente del Consiglio in memoria a stampa. Più tardi, e quando era Ministro Benedetto Croce, il progetto medesimo fu appoggiato da tutta la cittadinanza in una istanza che raccolse ottomila firme!
Ma il Croce che aveva approvato con calore il progetto del Giovene quando non era Ministro, lo guastò quando fu chiamato al potere, per suggerimento dell'allora Soprintendente prof. Spinazzola il quale, per togliere dal Real Palazzo la sede della Biennale nazionale d'Arte che il Giovene, contro la volontà di lui, aveva attuata nel 1921 con grande successo, proponeva, invece, il trasporto della Biblioteca nell'ala del fabbricato appunto occupata dalla Biennale. Ne seguì un aspro dibattito con relativi clamori della stampa cittadina, ed il Giovene avrebbe vinto per le vie legali. Ma il ministro Anile, fedelissimo seguace del Croce, risolse la questione con arbitrio, ordinando il trasporto della Biblioteca in difformità del parere di una Commissione nominata dal suo predecessore Corbino e di cui Giovene ne faceva parte.
Con la trasformazione definitiva, adunque, di una intera ala del real Palazzo a sede della Biblioteca Nazionale, ebbe parziale esecuzione il decreto Croce, rimanendone in sospeso l'applicazione per la parte riguardante le collezioni Martina che, senza il corredi di quelle altre che il Giovene aveva proposto di aggiungervi si sarebbero disperse negli ambienti sproporzionati e non più rispondenti della parte residuata del Real palazzo medesimo.
Fu allora buona ventura per Napoli la venuta la venuta qual Regio Commissario straordinario del Comm. Ugo Frascarelli che, sintetizzando con rapido intuito tutte le circostanze sposte, riconobbe la necessità di trovare altra sede per l'erigendo Museo Martina. Fu scelta la Villa " la floridiana " ed annuì il Ministro Gentile respingendo le pressioni e le aspre ostilità di quelli medesimi che, con vera violenza, avevano voluto la minorazione, assieme, della biblioteca e del Real Palazzo, e serbavano vivo rancore al Giovene che con tutte le forze si era opposto ai loro progetti. E così fu deciso che nella incantevole Villa dovesse aver sede il Museo

Nazionale Duca di Martina.
Furono subito iniziati i lavori di adattamento della Villa, quasi compiuti nel 1928. Ed assieme il Giovene era molto innanzi nello studio delle collezioni. Fu così possibile nella ricorrenza del 24 maggio ordinare in maniera provvisoria sette sale, e S.M. il Re che si trovava in Napoli, si degnò di visitare profferendo altissime lodi. Nella circostanza la Contessa de Marsi ed il Giovene anticiparono al Sovrano la istanza di volersi degnare di inaugurare il Museo, appena ne fosse stato compiuto lo ordinamento.
Del Museo di occupò allora largamente tutta la stampa italiana e straniera, ed in quelle pubblicazioni può scorgersi quale grande interesse fin da allora avesse destato il nuovo istituto e quale grande importanza venisse al medesimo riconosciuta.
Spronato da così alti incoraggiamenti proseguiva il Giovene il lavoro quando la nobile benefattrice contessa de Marsi venne a morire, non essendo ancora completati la consegna delle raccolte ed il relativo inventario, perché moltissimi oggetti si trovavano nell'appartamento privato della defunta e non se ne era potuto iniziare lo studio. Nascevano di conseguenza gravi contestazioni con gli eredi. Il R. Commissario del Comune Comm. Almansi confermava allora al Giovene l'incarico, che già teneva dalla compianta Contessa, di ordinare le collezioni, ed assieme l'incaricava pure, con onorifico mandato fiduciario, di identificare in contraddizione cogli eredi e prendere in consegna la parte residuale della raccolta. Così pure faceva, in rappresentanza del Ministero della Educazione nazionale la locale Soprintendenza. Ed il Giovene, tra non lievi difficoltà, accolse il mandato, e, dedicandosi senza riposo allo studio ed all'ordinamento delle raccolte, potette informare le competenti autorità che la solenne inaugurazione del Museo avrebbe potuto aver luogo il 28 ottobre del decorso anno 1930. Non fu informato il Sovrano che pure si era degnato di consacrare con la sua presenza l'inizio dei lavori di adattamento; non furono informate le autorità; non vi fu commemorazione dei donatori; non illustrazione alcuna dell'opera compiuta. E nemmeno il Ministero dell'Educazione Nazionale aveva, intanto, provveduto alla nomina del personale indispensabile ed aveva stanziati i fondi pur strettamente necessarii alla vita del nuovo Istituto che veniva così svalutato al momento stesso del suo divenire.
Tutto ciò avveniva perché la locale soprintendenza aveva per ragioni inesplicabili rotta col Giovene ogni cordialità di rapporti e, come si dirà, aveva creato una posizione tesa e tale da rendergli quasi impossibile di tenere la carica conferitagli di Direttore Onorario.
Si riassumono brevemente i fatti.
La compianta Contessa de Marsi, nel rinunciare allo usufrutto delle collezioni, concedendo, inoltre, i fondi necessari per il loro ordinamento, aveva espresso il vivo desiderio che il nuovo istituto venisse, per regolare nomina, affidato a quello medesimo che con lunghi anni di lavoro era riuscito a fondarlo, attraverso a non lievi difficoltà. Mai questo suo desiderio era stato contrastato, ed era preciso impegno morale del Ministero lo effettuarlo. Ma non pensavano così quelli medesimi che nel primo tempo, e fino a quando l'opera non era stata compiuta, si erano mostrati amici del Giovene! E già si era tentato, con crudele ingiustizia, di nominare un Direttore ed un Conservatore all'infuori de Giovene, e senza che questi ne fosse pure avvertito!
Il ministro Belluzzi ruppe gli indugi e dispose che la nomina venisse fatta, motivandola per meriti speciali. Ma egualmente non ebbe luogo, per ostacoli di carattere burocratico, forse anche basati su una disposizione di carattere burocratico che vietava ogni nuova nomina, quando non vi fossero state speciali ragioni.
Ed allora, per seguire il desiderio del Ministro, condiviso dall'illustre Direttore generale, si avanzò la proposta gravemente offensiva di nomina a d'impiegato straordinario, con miserevole paga giornaliera! Inutile dire che il Giovene la respinse con indignazione.
Cosicché il Ministro, su proposta del Direttore generale, pronunziò alfine un decreto di nomina a *Conservatore onorario, con l'incarico di dirigere lo speciale ufficio per la custodia, l'amministrazione e la conservazione del Museo della Floridiana in Napoli*.
Dunque un incarico onorario ed un incarico effettivo, e questo ultimo doveva supporre la costituzione dello ufficio di direzione con la nomina del personale, con lo stanziamento dei fondi, con le indennità per il Direttore. Ma niente di tutto questo fu fatto, cominciarono invece, le insopportabili provocazioni della locale Sopraintendenza, esposte dal Giovene al Ministro nella lettera del 12/6/1931 che si acclude in copia.

A tale lettera sino ad oggi non si è dato riscontro, e forse il Ministro non ne è ancora informato e non ne sarà, forse, informato, ai!
Il Museo è aperto al pubblico, affidato ad alcuni custodi della Villa ed a tre del Palazzo Reale, che vengono mandati alla Floridiana nelle ore di visita. Il Direttore è tutto solo a lavorare in un modesto ufficio, senza aiuto di sorta, sfiduciato ed oppresso da tanta ingratitudine, e pur di fronte allo immane lavoro di preparazione del catalogo di seimila oggetti, che vanno dal medio Evo al XIX secolo, ad un lavoro, cioè che dovrebbe prendergli il resto della vita ! A questo direttore il decreto di nomina impone tutti i doveri e concede tutte le facoltà. Ma gli sono negati tutti i relativi diritti e non gli sono concessi gli indispensabili mezzi. Non si esegue alcuna manutenzione; non è possibile pensare ad alcuna seria organizzazione di lavoro scientifico ed artistico, non vi è alcuna sicurezza per la preziosissima suppellettile insufficientemente custodita.
E si tratta di un museo Nazionale, dono munifico di una illustre famiglia; e lo Stato ha con questa famiglia assunti obblighi precisi; e siamo in regime fascista e non è necessario dire quanto tutto ciò contrasti con lo Spirito Fascista e con le direttive impartite dal Duce!

Lettera di Carlo Giovene a Giovanni Gentile
Napoli, 16 maggio 1928
APG – Faldone 1

Eccellenza, con la visita di domenica scorsa alla Floridiana, l'Ecc. Vostra ha prevenuto un mio vivissimo desiderio. Ma troppo presto perché io desideravo mostrare compiuta la mia opera al Ministro saggio che, vincendo pressioni e contrastando interessi, volle destinare a nuova casa dell'arte la ridente casa Villa Floridiana. Facendo, però […] per pregarla di voler rinnovare la visita alla fine del giugno, quando l'ordinamento di tutto il primo piano sarà compiuto. Io vorrei esser giudicato dall'Ecc. Vostra, dalla Ecc. Vostra vorrei sentire se le forze mi son bastate per mantenere la promessa di formare nella ridente villa uno dei più bei musei di Europa.
Non ho animo per pregare la Ecc. Vostra di intervenire alla inaugurazione, così come si benignò di fare per il Museo di Sorrento, pur pensando che l'opera dovrebbe essere inaugurata da quel medesimo che fu il primo artefice. Ma per ogni circostanza sono a disposizione della Ecc. Vostra e la terrò informata della data di inaugurazione. Co' dovuti ossequi mi confermo devotissimo vostro Carlo Giovene

Attività svolta presso alcune Commissioni napoletane

Relazione al Congresso dei Tecnici in Napoli
senza data e senza intestazione
APG – Faldone 1

Istituti d'arte napoletani
Non di tutti gli Istituti d'Arte napoletani è mio proposito di intrattenere il Congressi. Sarebbe troppo vasto il tema, e non per tutti sarebbe il momento opportuno e la opportuna sede.
Io parlerò, con al brevità richiesta dalla circostanza, solamente di quelli che possono veramente considerarsi nazionali, che hanno in questa città tradizioni gloriose, purtroppo negli ultimi tempi quasi disconosciute e trascurate, onde si manifesta urgente la necessità dello intervento statale per meglio tutelarli e per concedere i necessari mezzi, quali nel passato avevano, acciò non si disperdano ancora vecchie, rigogliose fonti, che tanta abbondanza di frutto possono e debbono concedere alla grande corrente dell'Arte nazionale.
Dirò prima del Conservatorio di San Pietro a Maiella

Questo Istituto, per il quale non è inadeguato l'aggettivo di glorioso, proviene dalla fusione dei quattro istorici Conservatori di S. Maria di Loreto, di S. Onofrio a Capuano, dei Poveri di Gesù Cristo e della pietà dei turchini. Istituti, che come esprime la parola stessa che li indica " conservatorio" avevano a base delle loro regole il raccoglimento familiare ed austero, la vita appartata e serena, lontana dagli stimoli esterni e mondani, onde nacque il Collegio Interno che è stato sempre la intima essenza, l'anima stessa del Conservatorio di San Pietro a Maiella, tale da poter fecondare e produrre geni come Scarlatti, Cimarosa, Spontini, pergolesi, Paisiello, Mercadante, Bellini, Petrella, Martucci ecc.
E quello che nel passato fu ritenuto bisogno assoluto e diede così luminosi frutti, deve ritenersi oggi il più necessario ancora per le mutate condizioni dello ambiente esterno, per il tumultuoso trascorrere della vita, per l'agitazione intensa, circostanze tutte veramente distruttive per il genio musicale, di sua natura concentrato e pensoso, amante della pace e del silenzio, astratto in un continuo sogno. Ma chi mai penserebbe che il conservatorio sia stato privato del collegio interno? Collegio che aveva, che era la sua necessità e la sua gloria, che era la sua stessa vita? E seguendo le vecchie tradizioni, e non sospettando un così inaudito errore arrivano tutti i giorni da ogni parte d'Italia e dalle colonie e dalle lontane Americhe domande di ammissione ad un collegio che più non esiste. Ed il conservatorio pur avendo alla sua testa una competenza altissima quale quella dell'illustre maestro Cilea, pur essendo riuscito con i risparmi di una amministrazione sagace ed austera a preparare la ricostituzione del convitto, trova tepida l'autorità centrale in langue e decade. Ma deve il governo nazionale provvedere con urgenza a salvare da sicura rovina questa storica, grande istituzione e propongo quindi, all'approvazione del Congresso il seguente voto.
Il congresso dei Consigli Tecnici in Napoli
Considerato che organo essenziale del conservatorio di musica di San Pietro Maiella è stato sempre il collegio interno, che dona l'alunno lontano dalla sua famiglia il tranquillo asilo e l'ambiente sereno necessari alla preparazione del futuro artista e quel raccoglimento austero che potette dare il volo a geni che si chiamarono Pergolesi, Scarlatti, Paisiello, Spontini, Mercadante, Petrella, Martucci.
Considerato che il collegio medesimo sempre costituito la essenza fondamentale del Conservatorio ed è sempre stato il principale richiamo ogni parte del mondo e che improvvidamente fu soppresso e non si pensa a ripristinarlo, come è assoluto bisogno pur essendosi dalla amministrazione in carica iniziati, con non lievi sacrifici i necessari lavori. Fa voto al governo nazionale perché senza ritardo, ed anche con speciali disegni di legge se necessario, si disponga il ripristino del collegio interno del conservatorio di San Pietro Maiella concedendo i necessari fondi.
Non meno importante e necessario del risorgere del nostro Conservatorio di musica appare l'istituzione in Napoli di una scuola di architettura. Il concetto di una unica scuola in Roma, concetto che vorrebbe auspicare alla formazione di una unica espressione d'arte nazionale architettonica non solo è errato dal punto di vista della possibilità e dello eguale diritto alla cultura di tutti gli italiani, perché non può giustamente ammettersi e pretendersi che da ogni parte di una così estesa penisola si debba correre soltanto a Roma per divenire architetto, quanto ancora è in pieno contrasto con la necessità che abbia piena espressione il diverso sentimento nelle diverse regioni. Il sentimento nazionale ha certamente peso nella formazione del sentimento artistico ma non ne è unico elemento; l'unità politica non toglie che le diverse regioni per profonde cause storiche, per tradizioni, per carattere di ambienti e di clima ed anche per una diversa essenza morale abbiano espressioni diverse d'arte, che non è possibile coartare senza grave danno.
Non solamente in Italia, come pure più sensibili sono le cause di tali differenze, ma in tutte le regioni dove l'arte ha grandi tradizioni sono in ogni tempo manifeste queste diverse tendenze. La grande arte greca, specialmente nell'espressione architettonica, ha addirittura creati stili diversi nelle diverse regioni. Nel rinascimento italiano sono sensibili le differenze d' espressioni nelle varie parti della penisola e diverse sono le forme a Venezia da quelle della Lombardia, della Toscana, del Mezzogiorno, della Sicilia. E così è avvenuto in Francia ove nell'età di mezzo e nella Rinascenza sono spiccatissime le tendenze delle varie scuole.
Più tardi quando le forme si sviluppano nel barocco, questo subisce pure, in maniera anche più sensibile, le varie influenze, ed altro è lo stile a Napoli, altro a Roma, altro a Firenze ed in Lombardia ed a Venezia.

Scopo di una scuola di architettura è di formare gli architetti nello studio dell'antico. E questo studio comporta la illustrazione dei monumenti spesso dimenticati in abbandono. E non si possono trascurare i modelli della grande arte meridionale che dalla Sicilia al Napoli deve essere ancora tutta studiata. Senza contare i grandi monumenti dell'Evo antico da Siracusa ad Agrigento, da Selinunte a Pesto, sono in Sicilia insigni monumenti del periodo normanno e dello svevo, sono in Puglia cattedrali e castelli magnifici del medesimo tempo, ed a Napoli ove col Rinascimento sorge il miracolo dell'arco aragonese; più tardi il barocco fiorisce in forme originali stupende poco note e studiate. E dovrà questa gloriosa storia abbandonarsi, e tanti insigni monumenti dovranno cadere nell'oblio e niente dovranno insegnare per l'avvenire? Oltre a ciò anche le recenti tradizioni architettoniche nel mezzogiorno sono gloriose. In niuna parte d'Italia, nel periodo grigio che ha contrassegnato la seconda metà dello scorso secolo, si sono avuti sprazzi di luce così vivi come nel Mezzogiorno ove Enrico Alvino e Giuseppe Damiani hanno creato veri capolavori ed hanno fondato da Napoli a Palermo due scuole di insigni architetti. Si propone quindi il seguente voto al governo nazionale:
Il Congresso dei Consigli Tecnici riuniti in Napoli,
Ricordando come sia stato proposito del precedente governo d'Italia di istituire una unica scuola di architettura come si è già praticato in Italia di esperimento;
Considerato che, tenuto conto delle tradizioni esistenti nelle diverse regioni, dei numerosi monumenti espressione delle diverse tendenze rivelatrici della essenza morale e sentimentale delle regioni medesime, della necessità che non sia reso difficile ed anche impossibile ai giovani del Mezzogiorno e d'altre parti d'Italia di dedicarsi agli studi di architettura, come è assoluto bisogno specialmente nel Mezzogiorno medesimo, obbligandoli a frequentare l'unica scuola istituita Roma o quella esistente a Milano, debba provvedersi alla istituzione di una simile scuola anche a Napoli che per ragioni storiche e per ubicazione topografica raccoglie ed esprimere tutte le correnti al Mezzogiorno, ed a Firenze dove il nostro rinascimento raggiunse la maggiore purezza di espressione; Considerato che sono gloriose le tradizioni della scuola meridionale di architettura che, anche in tempi recenti ha dato al paese artisti che si chiamano Enrico Alvino e Giuseppe Damiano, i quali a Napoli ed a Palermo hanno alla lor volta formata tutta una schiera di insigni architetti;
Considerato che molti monumenti architettonici del nostro Mezzogiorno aspettano ancora chi li studi e ne riveli le mille bellezze e ciò può solo ottenersi formando nel Mezzogiorno medesimo centro di studi, quali sarebbe una scuola di architettura completa e perfetta. Fa voto al governo nazionale perché deliberi la istituzione in Napoli e in Firenze di due complete scuole di architettura, sul tipo di quella che ora si sperimenta a Roma.

Non senza ostacoli questo conservatorio è assurto, durante e dopo la guerra ad un ordinamento e il funzionamento di gran lunga migliori che per l'addietro; ed oggi la vita di questo istituto si svolge con un ritmo che affida in risultati sempre maggiori. Ma perché esso riprenda completamente le tradizionali e gloriose funzioni, assurgendo sempre più nella sua missione artistica, è d'uopo che siano risolti in breve tempo i due problemi maggiori: ricostituzione del Convitto e completamento della grande sala da concerti.
Dobbiamo tener presente che a San Pietro Maiella si fusero, più di un secolo, fa i quattro antichissimi conservatori di S. Maria di Loreto, di S.Onofrio a Capuana, dei Poveri di Gesù Cristo e della Pietà dei Turchini, e che solo nel raccoglimento famigliare ed austero, se appartati quindi dalla vita esteriore e mondana fiorirono le glorie della scuola musicale napoletana: gli Scarlatti, Pergolesi, Paisiello, Cimarosa, Spontini, Mercadante, Bellini, Petrella, Martucci ecc.
Non è chi non veda come oggi ora ancora e sempre sia il Convitto solo che può dare, specialmente all'alunno la cui famiglia è lontana, quel tranquillo asilo e sereno ambiente, più atto alla preparazione del futuro artista. Molte del resto sono le richieste di ammissione quale interno, che provengono da tutta l'Italia meridionale ed anche dalle colonie dalle Americhe.
Si aggiunga che, prevedendo la ricostituzione del convitto, furono eseguiti importanti lavori in grandiosi e nuovi locali ma mancano tuttora diversi impianti per i bagni, per l'acqua, per il riscaldamento, per l'illuminazione ecc., nonché le suppellettili. Dato inoltre le gravose condizioni di vita odierna, la ricostituzione tanto sospirata del convitto è subordinata ai mezzi pecuniari supplementari a quelli troppo modesti del bilancio

dell'istituto; donde la necessità di un intervento finanziario adeguato allo scopo suddetto. Anche la grande sala dei concerti è una necessità imprescindibile data l'angustia nella sala Martucci allestita all'uso in linea transitoria, mentre già da molti anni era stata iniziata la costruzione della grande sala. I lavori relativi restarono per lunghissimo periodo sospesi ed ora, a coronamento di un lungo e tenace lavoro del Consiglio di Amministrazione, la grande sala si avvia alla sua ultimazione date le enormi spese inerenti i lavori compiuti nel dopoguerra, con grave sacrificio finanziario dell'Istituto, occorrerà un contributo finanziario perché finalmente il voto di quanti sono affezionati al Conservatorio, nonché della cittadinanza intera venga effettuato con l'impostazione del grande organo, dei servizi diversi e delle suppellettili strettamente necessarie.

La Commissione per la tutela dei monumenti, del paesaggio e dell'Estetica cittadina al Soprintendente
Napoli, 20 agosto 1925
APG – Faldone 1

I sottofirmatari proprietari di fabbricati ed inquilini del Vomero sono costretti a richiamare la solerte attenzione di codesta On soprintendenza sullo sconcio, già noto, della costruzione di fabbricati mastodontici lungo le linee panoramiche della collina del Vomero e specialmente lungo i bordi dell'altopiano del detto abitato sulla linea più pregevole del panorama del golfo. Dopo la deplorevole e deprecata costruzione dell' antiestetico e torreggiante terzo palazzo Lemme, costruito in ben otto piani ed effettuato in dispregio dei permessi edilizi, non demandati, e del non chiesto nulla osta a codesta On: Sovrintendenza un altro caso identico sta per ripetersi nella vicina villa Rosa che, per altro, è rimasta già deturpata dalla costruzione del palazzo della Cooperativa " A pluribus plura" che si elevata come un'autentica muraglia, intercettante buona parte dell'ammirevole sfondo panoramico del Golfo con la sua non indifferente mole, estesa di ben cinquanta metri con un'altezza di quattro piani.
Ma come se ciò non bastasse si è appreso che sono imminenti lavori per sopraelevare altri due piani sul detto fabbricato oltre i sovrastanti vani di copertura delle sue scalinate. In tal modo la (?) costruzione sarà elevata di altri nove metri portando così a ben ventisei metri di altezza la sola intercettatrice della vista del golfo ai numerosi abitanti dei non pochi palazzi del Parco Antonina, del Flora Park ecc. ed ai passanti per le vie Cimarosa, Lemme e Morghen.
E se ai 26 metri suddetti aggiungiamo gli altri 4 metri dei vani di copertura delle due scale si arriverà all'altezza di circa 30 metri.
Ai sottoscritti sembra che non debba essere lecito circondare il crinale della collina che sale dal Golfo al Vomero, con un seguito di altissimi fabbricati, tali da occultare il panorama a tutto il retroterra abitato, e non deve esser lecito specie in ossequio alla recente legge del 11-5-1922 n. 778 sulla tutela delle bellezze panoramiche nell'interesse della collettività.
Perciò dall'alto interessamento di codesta On: sovrintendenza un decreto di interdizione alla progettata sovra edificazione degli latri due piani innanzi accennati fanno inoltre rilevare che i l solo progetto che nel 1922 ottenne a stenti l'approvazione del Superiore Ministero e di codesta Sovrintendenza era totalmente diverso da quello che invece è stato effettuato sino ad oggi.
Da attendibili informazioni ricevute risulta che per l'area di ben 4600 mq. acquistato dalla Cooperativa in parola, furono progettati due fabbricati, uno a valle di soli tre piani, e l'altro a monte, a ferro di cavallo, col dorso verso l'interno dell'alto piano.
Essendo stata diminuita la somma allora preventivata dalla saggezza del presente provvidenziale governo, la Cooperativa ha effettuata invece la costruzione di un solo fabbricato su area di circa metri 50 per 20 ed impiantandolo poi nella parte più avanzata dell'altopiano, verso il Golfo, sulla zona cioè che, secondo il precedente progetto, doveva essere lasciata libera fra i due fabbricati che furono precedentemente progettati e sottoposti all'approvazione superiore.
E poiché la detta Cooperativa dispone ora di fondi bastevoli per costruire pochi altri quartini, pensa di farlo

sopraelevando il fabbricato attuale, anziché costruire sulle zone libere a valle, ove si era progettato quel fabbricato a tre piano che non avrebbe recato alcuna offesa al panorama goduto dai fabbricati a monte, oppure costruire sulla zona posteriore rimasta libera dopo la radicale modifica del progetto effettuata senza chiedere il necessario nulla osta.
I sottoscritti invocano perciò il pronto intervento di codesta On. Sovraintendenza affinché, pur accordando sanatoria alla radicale variante apportata al precedente progetto, voglia interdire la imminente sopraelevazione che verrebbe a menomare la già ridotta visuale del Golfo e, nel contempo, consigliare la ragionevolezza di quei soci, a voler costruire invece uno o due graziosi villini sulla zona a valle o su quella a monte con eguale loro convenienza senza recare ulteriore offesa a la veduta sul Golfo.
Fiduciosi ringraziano sottoscrivendosi
Napoli 20 agosto 1925

Lettera al R. Commissario per la città di Napoli
Napoli 29 settembre 1925
APG – Faldone 1

Ill.mo Sig. R. Commissario per la città di Napoli

I sottoscritti si fanno un dovere informare la S.V. Ill.ma che con istanze successive, firmate da numerosi proprietari ed inquilini del Vomero, si faceva noto all'alto interessamento di questa benemerita Sovraintendenza, per la tutela dei Monumenti e del Paesaggio di questa città, che lungo il bordo panoramico inferiore del Parco Antonina e dei terreni di Villa Haas, si veniva costituendo una vera muraglia intercettatrice della veduta del mare, dell'isola di Capri, e della penisola sorrentina e di Posillipo ai passanti per la via Cimarosa ed a tutti i fabbricati del retroterra. Si accennava che questa specie di muraglia si iniziava con la già compiuta e deprecata costruzione abusiva del 3° palazzo Lemme di ben 8 piani, e veniva ora proseguita col grande fabbricato della Cooperative " A pluribus Plura" e di un altro accanto a Villa Haas.
In quanto al fabbricato della Cooperativa suddetta, il progetto presentato a suo tempo dall'approvazione dell'Ufficio Tecnico Comunale, risultava di un semiscantinato e di tre piani superiori, mentre si sono costruiti quattro piani, occupando un fronte panoramico di ben 50 metri.
Poiché si apprese l'imminente sopraelevazione d altri due piani, in modo da portare a ben 27 metri di altezza la mole intercettatrice della veduta panoramica innanzi menzionata, si denunziò tale abuso all'on. Sovraintendente con due istanze successive, ottenendo, fin dalla terza decade di Agosto, la interdizione a sopraeleveare per mezzo di notifica a farsi dallo Ufficio Comunale all'uopo delegato.
Intanto, ai primi di settembre vennero iniziati i lavori di sopraelevazione, e, malgrado la notifica in parola fosse stata effettuata il giorno 4,l a costruzione veniva proseguita febbrilmente nei giorni successivi, e fu necessario far dare incarico alla Milizia Fascista, nel pomeriggio del giorno 7, per ottenere la sospensione dei lavori.
Poiché l'impresa e soci sono decisi ad insistere nel loro proposito, i sottoscritti ritengono necessario e doveroso dare anche alla S.V. ILl.ma comunicazione del saggio provvedimento di questa On.le Intendenza, che, come altri analoghi, è inteso a difendere strenuamente quel poco che ancora è rimasto di vedute panoramiche a disposizione del pubblico, mentre non si mancherà di segnalare al Ministero della Pubblica Istruzione, da cui dipendono questi funzionari, ed al Ministero dell'Economia Nazionale che ha permesso il finanziamento di tali lavori, il caso veramente tipico di pochi funzionari dello Stati che oltre ad avere ottenuta una semigratuita abitazione, costruendosela nel miglior sito di Napoli come mai dei semplici impiegati si sarebbero sognato, tentano ora di pregiudicare ulteriormente al pubblico che paga la già deturpata veduta del Golfo dal retroterra, e lo sfondo panoramico della collina, per dare l'abitazione di comodo ad altri otto Professori di Scuole Medie!

Ma quel che è da notare si è che la cennata Cooperativa acquistò ben m" 4600 di area edificabile, occupandosene solamente 1000 con l'anzidetto fabbricato, e che per la costruzione di altre otto o dieci abitazioni potrebbero occupare la parte a valle del suolo attiguo alla Via Sanfelice, ove il tufo affiora, e si risparmierebbe la spesa delle fondazioni, oppure parte della zone libera a monte del fabbricato costruito.
Invece pare strano e ripugna ammettere che degli intellettuali, sensibili a questioni di arte e di Estetica, quali sono i professori interessati, pur essendo consci della deturpazione che si arrecherebbe alla Estetica di Villa Haas e del Parco Antonina, e dello sfregio che si farebbe agli interessi del pubblico con la progettata sopraelevazione, debbano insistere ancora egoisticamente su questa loro pretesa, dimenticando che presto saranno costruite abitazioni per impiegati dello Stato e quindi anche gli Egregi Professori di Scuole Medie.
I sottoscritti sono sicuri che la S.V. Ill.ma vorrà dare istruzione al proprio Ufficio Tecnico Comunale di corrispondere con irremovibile fermezza a tutte le questioni intese a tutelare il Paesaggio, l'Estetica ed il Panorama della Città, e vorrà altresì disporre la revisione delle licenze edilizie concesse ultimamente per i suoli di Vila Haas, per quelle eventuali modifiche intese a trovare un ragionevole temperamento tra l'interesse dei privati costruttori con quello del pubblico nei riguardi dell' Estetica e del Paesaggio.
In ispecie fanno presente la necessità che, anche in correlazione di quanto si è fatto pel limitrofo Parco Antonina, i fabbricati a valle vengano elevati meno di quelli alle loro spalle per far si che la veduta del Golfo sia resa possibile ad un gran numero di fabbricati del retroterra e non soltanto a quei due o tre prima arrivati, impostatisi sul limitare dle bordo panoramico dell'alto piano.
Fiduciosi chela S.V. Ill.ma vorrà prendere a cuore una questione di interesse pubblico come questa prospettata, ringraziano.
Napoli, 29 settembre 1925

Relazione sull' organizzazione del servizio scolastico
Personale riforma burogratica (sic)
APG – Faldone 1

La riorganizzazione del servizio scolastico a Napoli non è solo una necessità immediata e generalmente riconosciuta ì, ma un evento assai prossimo ed improrogabile, di cui bisogna rendersi conto. E' imminente una riforma burogratica (sic) che riorganizzerà tutti i servizi e tutti i rami del personale. Tale evento non è possibile evitare, e neppur rinviare, Intervenire alla riforma burogratica in generale, quindi anche per quanto concerne la scuola, è una necessità ineluttabile sia che la riforma si faccia dall'attuale amministrazione nei sensi già progettati e noti, o comunque modificati, o che si faccia da altri e altrimenti, nei tempi perentori fissati dal decreto in materia.
Intervenire, dunque, per tutto, e quindi anche per la riorganizzazione della scuola e della carriera di tutti gli ordini per tutti gli organici del personale scolastico. Intervenire perché la riorganizzazione dei servizi e dei vari rami del personale non lascino alle future amministrazioni quali che siano eredità spinose che possono intuirsi e su cui non occorre indugiarsi.
Sta viceversa attualmente un andazzo preoccupante nell'amministrazione dell'istruzione pubblica. Da una parte un aumento continuo del debito vitalizio con collocamenti a riposo, spesso illegali, specie quelli in base a cumuli di servizio ispirati a favoritismo troppo evidente, gravidi di contese giudiziarie e di enormi stipendi pel Comune, dall'altro immediate sostituzione dei collocati a riposo con nuovo personale e moltiplicazione di posti ingiustificabili per direttori e direttrici mediante ampliamenti organici contrari alla legge ed ai regolamenti locali, non che alle vere necessità di servizio.
Si tratta, come è evidente, non già di riduzione, ma di vera e propria duplicazione di personale e di spesa, per insegnanti e direttori, trattandosi, con si fatto sistema, di pagare da una parte i numerosi pensionati (che, si badi son pagati dal Comune, perché gli anziani, assunti prima del 1910, sono iscritti al Monte Pensione Comunale) Dall'altra i numerosi ed onerosi stipendi per le numerose ed ingiustificabili nomine a coloro che so-

stituiscono i pensionati.
Se la eliminazione di personale fosse legale e morale, se non fosse ispirata al desiderio di produrre gratuito danno agli eliminati, senza sollievo, anzi con aggravio del Comune; se gli eliminati non si sostituissero e non si moltiplicassero invece i successori, ciò potrebbe anche significare che il Comune di Napoli cominciasse a sfollare per prepararsi il terreno della riforma e dei nuovi assetti organici. Invece l'Amministrazione non fa che legarsi le mani, se davvero vorrà o dovrà attuare al riforma; o peggio legarle al disgraziato erede che, alle difficoltà numerose e gravi già esistenti, vedrà aggiunte anche quelle che si vanno quotidianamente accumulando senza necessità e senza un criterio direttivo di Amministrazione consapevole e responsabile.
Appare, in conclusione, opportunissima la proposta che, intervenendosi nell'imminente lavoro per la riforma burogratica, s'intervenga altresì prontamente a ché certi atti in attesa della riforma, si arrestino per ravvedimento dell'amministrazione comunale se crederà di fermarsi, o per l'intervento dell'autorità tutoria.

R. Stazione Sperimentale per le industrie della ceramica e della vetrificazione Napoli
Nota delle più importanti ricerche tecniche eseguite nella R. Stazione e rese note nel Bollettino
Napoli,

Refrattari silicei a volume stabile
La mezza maiolica a vernice alcalina
Nuova pasta tenera tipo Capodimonte
La preparazione dello smalto per maiolica
Fenomeni che avvengono nella disidratazione delle argille
Processo per l'eliminazione del ferro dalle materie ceramiche e vetrarie
Tridimite e mattoni di tridimite
Aggiungasi molte pubblicazioni minori nonché alcune sentinelle di analisi, prove tecniche consulenze date a richiesta dai Signori Industriali.
Aggiungasi che come si è detto di sopra la R. Stazione non ha ancora tutti i mezzi tecnici dei quali ha bisogno.
La r. Stazione Sperimentale per le Industrie della Ceramica e della Vetrificazione fu istituita nel 1918 dopo lunghe e laboriose trattative. La Stazione era stata richiesta da altre città: Faenza per mezzo dell'Onorevol. Rava e di tutta la Deputazione Emiliana voleva far valere i suoi diritti storici di vecchio centro della fabbricazione della maiolica, Firenze metteva avanti la gloriosa fabbrica di Doccia etc. Però grazie alle unanimi richieste dei corpi amministrativi e politici della Provincia di Napoli, alla prontezza nel deliberare i relativi contributi ed alla imparziale chiaroveggenza dell'ispettore Generale Com. Zagaresi la sede della R. Stazione fu fissata a Napoli.
Erano corse pure lunghe trattative con l'Amministrazione del R. Istituto Artistico Industriale per abbinare a tale istituto la R. Stazione, ma non fu possibile concretare un modus vivendi che soddisfacesse il sopradetto Istituto lasciando alla R. Stazione la necessaria autonomia, e di conseguenza la R. Stazione fu costituita come Ente indipendente incorporandovi il laboratorio di Chimica che pochi anni prima era stato impiantato presso l'Istituto Artistico Industriale.
La R. Stazione così fondata rimase per due anni in un locale provvisorio tolto a fitto dell'Istituto Artistico Industriale e si è poi trasferito nei locali di sua proprietà in S.Maria ad Agnone, 8.
I primi anni di esistenza della R. Stazione non sono stati né facili né lieti, perché gli Industriali del centro e del nord d'Italia le si mostrarono ostilissimi; sia perché avrebbero desiderato che la Stazione fosse sorta nella loro regione, sia perché si preoccupano della concorrenza che i nuovi impianti industriali fomentati dall'attività scientifico-tecnica della R. Stazione avrebbero potuto creare alle fabbriche esistenti.
Pur nondimento grazie al lavoro continuo ed efficace compiuto dalla R. Stazione nei diversi rami della tecnica, i rapporti della R. Stazione con gli Industriali ceramisti e vetrai sono andati migliorando rapidamente e possono ormai dirsi quasi normali; tantoché una parte notevole dell'attività della R. Stazione è assorbita dalle ri-

chieste degli industriali del nord-Italia. Aggiungerei che gli Enti locali perfettamente conscii della importanza dell'istituto non gli hanno mai negati i mezzi occorrenti e recentemente il Municipio di Napoli deliberava la spesa di un milione e seicentomila lire per provvedere alla sistemazione edilizia e tecnica della sede della R. Stazione.
Stando così le cose e mentre tutto pareva avvisto per il meglio una circostanza improvvisa rivela l'esistenza di una trama destinata a privare Napoli della R. Stazione.
L'art. 22 della nuova legge sulla Istruzione superiore stabilisce che i professori universitari non possono tenere altri posti di ruolo, ne stablisce pure che per circostanze e per competenze speciali non possono ricevere degli incarichi. E poiché il prof. Rebuffet non può dimettersi da professore ordinario del Politecnico e deve perciò dimettersi da Direttore titolare della R. Stazione, si cerca di fare un doppio colpo spingendo da una parte S.E. Corbino a negare l'incarico della Direzione al Prof. Rebuffet e facendo d'altra parte rilevare alla stessa eccellenza che, perduta la Direzione del Prof. Rebuffet la R. Stazione non ha più ragione di essere in Napoli e si può benissimo trasportarla altrove per esempio a Firenze, secondando così i desideri dell'Onorev. Rosadi e del Prof. Mario Salvini, il quale per aver fabbricato molti anni fa qualche vasetto di maiolica policroma si crede un gran ceramista.
Ma la R. Stazione nei pochi anni di sua esistenza ha luminosamente dimostrato la propria efficienza con scoperte scientifico-tecniche che hanno dato in nuovo e vigoroso impulso al rifiorire della ceramica industriale nel nostro paese e che sono consacrate e rese di pubblica ragione nel Bollettino della R. Stazione, e non sarebbe perciò né onesto né politicamente conveniente privare le nostre regioni di un Istituto, che si è mostrato particolarmente efficace nel valorizzare le nostre materie prime e nel far risorgere le nostra industrie solo per soddisfare la vanità e l'ambizione di persone più o meno incompetenti.
E' necessario perciò per il bene dell'industria nazionale in genere e meridionale in ispecie che la R. Stazione sperimentale Ceramica e Vetraria non sia tolta a Napoli e rimanga invece in piena efficienza.
Essendo tutti in uguale convinzione e corpi amministrativi e tecnici della Provincia di Napoli, hanno perciò inviato al Governo del re i voti dei quali si allega copia.

Studi sul mobilio

La mobilia napoletana nel Seicento
APG – Faldone 1

Per tutto il cinquecento, dopo che Giovanni Merliano da Nola ebbe intagliati gli armadi della sacrestia dell'Annunziata, e nella regione meridionale d'Italia era sorta nelle cattedrali e fino nelle più umili chiese come una gara feconda a quale meglio si ornasse di cori, di armadi, di pulpiti scolpiti, l'uso del mobile intagliato prevalse su quello ad intarsio anche entro le pareti domestiche, ove se pur man mano si addolcivano, rimanevano ancora sobri i costumi e severa la vita.
Ma dopo che l'atrio di S. Maria del Carmine e la Sacrestia di S. Martino si furono adornati dei biondi intarsi di maestro Zucca e di Frate Prospero a Rezzo, doveva quest'arte gentile, con i suoi effetti pittorici, i vivaci colori, lo sfoggio di legni preziosi, man mano affermarsi sino a vincere il campo, al sorgere del nuovo secolo, con una schiera sempre più numerosa di artefici che da quelle opere derivavano.
A misura che i costumi si venivano addolcendo un nuovo senso spuntava, con un desiderio di comodità prima ignoto; una tendenza a godere la vita; uno sforzo di liberarsi da ogni vincolo di tradizione e dare la vita ai sogni. Non più tanto si amano le forme severe, ma seducono le grazie un poco leziose dalle variopinte superfici levigate; seduce la preziosità dei legni che non possono ottenersi che in sottili sfoglie. E se pure il legno è a massello, deve sempre essere un legno prezioso come l'ebano, che per la sua compattezza anche bene si presta a ricevere i delicati intarsi in avorio. Come si piegano e si ammolliscono gli animi così le linee curve e le superfici rigonfie si sostituiscono alle forme squadrate. Alla nobiltà si sostituisce la grazia, alla severità la com-

piacenza carezzevole, al rispetto della tradizione lo slancio verso la gioia. Ed il mobile domestico di noce, quasi sempre, è sostituito da quello impiallacciato, con l'ossatura di pioppo, che si presta ad ogni lenocinio dell'arte, rivestita con sottili sfoglie di radica di noce e di acero e di ulivo, intarsiate con preziosi legni.
La tradizione dell'intaglio, però, si mantiene viva per opere grandiose come cori, tribune nella chiese, organi e mobili di gran lusso. Ed i monaci di Montecassino ancora sul cadere del secolo vollero sostituire al coro intarsiato del cardinale d'Aragona un magnifico coro intagliato nel nuovo stile, affidandone l'incarico a quattro diversi artefici che riuscirono, tuttavia, a compiere opera sorprendente per la perfetta unità di sentimento e di stile, e non solo nei dorsali e nei fregi, ove i motivi sono evidentemente contenuti in limiti prestabiliti in accordo dai quattro artefici, quanto ancora nelle figure che sostengono i fianchi degli stalli e nei putti che li sovrastano, tutti in differenti pose, sorprendete prova di inesauribile fantasia e di insuperabile abilità tecnica (fig. 51, 52, 53). E come a Montecassino in numerose chiese della Regione.
Ma, come si è detto, il mobile domestico è quasi sempre impiallacciato e fa solamente eccezione la sedia che mal si presta ad un simile lavoro, essendo fornita di assi che si vanno leggiadramente incurvando col progredire della nuova tendenza.
Per tutto il secolo lo stile classico si svolge man mano in forme più piene e più mosce, la linea si incurva, spariscono gli angoli. Tale evoluzione si mostra graduale e logica nel mobile meglio che nella architettura, perché nel lavoro di tutti i giorni di una numerosa classe di artisti meglio si fonde e si rivela il sentimento della regione nel tempo, e quindi di tale sentimento e della forma in cui si esprime anche meglio si possono ricercare il progresso e l'intima essenza nello studio del mobile medesimo.
La sedia a bracciuoli parte dal tipo del sedicesimo secolo, con sedile e spalliera di cuoio disteso (fig. 49). Ma negli ultimi anni del cinquecento solleva a cuscino il sedile (fig. 50) ed ai primi del secolo successivo imbottiscono anche lo schienale, pur conservando per parecchi anni la forma severa con braccioli e piedi dritti, che cominciano appena ad ornarsi di una sobria tornitura (fig. 56) e di sobri intagli, nella traversa che collega i piedi anteriori e nelle cime del dorsale. Poi si intagliano i bracciuoli che si incurvano agli esterni, ove possono appoggiarsi le mani, in eleganti volute che quasi accompagnano l'incavo delle palme (fig. 56). Infine il dorsale si sagoma in alto a linee curve, i piedi si arrotondano ed il davanti del sedile anche si incurva con leggiadria e si orna di intagli (fig. 57). Ma la sedia è sempre ampia e comoda e rivestita di cuoio od al massimo di velluto. Più tardi, alla fine del secolo, si impicciolirà, assumendo forme più tondeggianti, con imbottitura più piena, e sarà rivestita di stoffa operata o di ricamo a piccoli punti. Ma se è sedia vescovile si arricchirà di intagli e comincerà ad essere dorata, come poi in tutto il settecento.
La leggiera e comoda sedia impagliata, nata nel cinquecento (fig. 48) facilmente trasportabile, diventerà ricca di torniture e le traverse dello schienale saranno intagliate in maniera bizzarra (fig. 59). Essa sarà dipinta a vivaci colori e poi anche dorata.
Il tavolo, ai primi del secolo, mantiene la forma massiccia con due solide basi agli estremi, quasi sempre collegate da una traversa dritta. Ma questa man mano s'incurva e si solleva fino a raggiungere il centro del piano, poi, spesso, specialmente nella provincia, è costituita da un ferro elegantemente piegato in simile forma. Si aggiungono i cassetti e comodi ripostigli per carta e accessori da scrivere (fig. 60). Infine alle due basi laterali si sostituiranno quattro robusti piedi tra loro collegati in maniera capricciosa e variabile, con i soliti cassetti sovrapposti, se il tavolo deve servire da scrittoio, spesso sagomandosi anche, allora, l'orlo del piano con una curva rientrante nel lato ove si siede per scrivere. Il mobile, assunta questa forma è in generale impiallacciato ed intarsiato e, curioso particolare, i quattro piedi sono fissati al piano superiore con un sistema di solido avvitamento, ricacciato nel legno medesimo (fig. 61). Inoltre, alla fine del secolo, cominciano ad usarsi nelle chiese, grandi tavoli con ricchissimi intagli completamente dorati e col piano di marmo colorato (fig. 62) e se ne diffonde poi l'uso anche nelle case private. La doratura in questo periodo è quasi sempre fatta con argento coverto da una vernice nelle varie gradazioni di giallo.
Il cassettone a tre o quattro tiretti, nato nelle sacrestie per contenere i parante sacri, diventa poi di uso domestico. E quasi sempre impiallacciato in radice di acero o di noce ed intarsiato. Ma talvolta, nelle case ricche, è di ebano o altro legno pregiato con intarsi di avorio. Gli intarsi, sempre originali e variati, se pur fermati su

tipi costanti, rivelano negli artisti, in queste come in ogni altro mobile, una inesauribile vena di fantasia ed una grande abilità nell'arte. Vi predominano fogliami a fiori, con uccelli, vagamente aggruppati attorno a se stessi e medaglioni, ma spesso entro le foglie scherzano putti e spesso ancora appaiono scene di vita con figure anche bernesche. Sul piano di un tavolino da lavoro del Museo di Sorrento sono, per esempio, coppie di duellanti in atteggiamenti pieni di vita (fig. 63). La forma nella prima metà del secolo è dritta (fig. 64) ma poi, man mano che lo stile si sviluppa, si incurva prima nel fronte (fig. 65) poi anche nei fianchi (fig. 66). Il mobile è sempre poggiato su quattro robusti zoccoli, diversamente dalla credenza che spesso si solleva su quattro pieducci incurvati, preannunziando così nella fusione dei due tipi il cassettone più piccolo e grazioso, detto alla francese commode, che sarà tanto in uso nel secolo seguente.
Comunissimo è inoltre il cassettone-scrittorio (fig. 60-65), nel quale al piano del mobile è sovrapposto, come nello scrittoio, un sistema di ripostigli e cassetti riaccordati coll'orlo anteriore del piano medesimo mediante una specie di coperchio inclinato, che girando su due cerniere si dispiega in avanti e forma il piano per scrivere.
E spesso, ancora, sul cassettone scrittoio si sviluppa un armadio a stipo, che assume le forme più varie secondo la fantasia degli artefici, che lavoravano in piena indipendenza ognuno nella propria bottega (fig. 69-70-71). Talvolta il fronte del mobile è tutto piano e sobriamente incurvato; tal'altra è posto nel modo il più capriccioso alternandosi le linee piane e le concave e le convesse, come si vede in due esemplari del Museo di Sorrento (fig. 72). Assumono le cimase le più varie forma e si arricchiscono dei più originali frastagli; talvolta finiscono in un ripiano per reggere un orologio, un busto, un vaso. Il mobile è quasi sempre impiallacciato ed intarsiato nella maniera più vaga ed adorno di pendagli e maniglie per l'uso dei cassetti. Ma sino alla fine del secolo l'intaglio in questo come in ogni altro mobile serba sempre linee fondamentali architettoniche con fondi riquadrati, mentre assumerà dopo, in tutto il settecento, forme più ricche ed intrecci geometrici, a stelle, a scaglie.
Non vi è casa signorile ove non domini lo stipo nelle più varie forme. In generale questo mobile è sorretto da una base a colonnine tornite, raramente da una base intagliata, ma nell'un caso e nell'altro questa è di legno diverso o meno pregiato di quello del mobile che sorregge. Più rare volte esso si sviluppa in altezza, poggiando direttamente sul suolo, oppure diventa di piccole dimensioni, tale da potersi poggiare su un tavolo o su un cassettone. Ha sempre forme architettoniche che si mantengono quasi immutate nell'intero secolo, col fronte tutto scompartito a cassetti, salvo spesso nella parte centrale ove, in una specie di tempietto, si apre una porticina (fig. 98). Allo interno sono ripostigli, alcuni con chiusure segrete, ingegnosamente nascosti nei meandri del mobile, che in generale è di ebano o di una imitazione fatta con legno di pero tinto, con intarsi in avorio. Spesso ancora è rivestito da impiallacciatura di scelti legni venati o di radice con intarsi, altre volte di lamine di tartaruga ed ha i fronti dei cassetti in legno graffito e lumeggiato in oro, con scene cavalleresche, episodi della Gerusalemme o scene delle favole di Esopo.
Altre volte ancora è ornata di vetri dipinti, e a tal sorta di decorazioni si dedicò talvolta Luca Giordano, come in un bel mobile di Casa Roccella (fig. 74). Talvolta ancora il fronte ha movenze architettoniche ricche di ombre e di luci, ed è ornato di bronzi dorati, come nel raro esemplare del Museo di Sorrento (fig. 75) nel quale le lamine di tartaruga che lo rivestono sono nel retro colorate in rosso. Nella tartaruga correggevano sempre gli artefici la tonalità del colore con speciali apparecchi alla faccia interna, il più delle volte rivestita di lamine argentate.
Anche ai piccoli oggetti, oltrecché ad una numerosa serie di mobili secondari, si dedicarono gli ebanisti e specialmente alle casse per orologi nelle quali come nelle sedie, nei cassettoni, nei tavoli, è evidente il progressivo variare della forma che, prima dritta, man mano si incurva e si arricchisce di bronzi che quasi prendono forme afflorescenti verso la metà del secolo seguente, quando lo stile raggiunge il suo pieno sviluppo. La bella serie degli orologi da tavolo posseduta dal museo di Sorrento mostra con grande evidenza questo progredire delle forme barocche (fig. 76-77-78-79-80-81-82) e può quasi servire da guida per studiarne il cammino, sino alla massima fioritura, quando la fantasia degli artisti, invadendo ogni campo, si sbriglierà in composizioni sontuose sfoggiando delicati intrecci di intarsi e ricchi e fantasiosi intagli, sotto uno sfolgorio di ori profusi senza misura. E saranno queste le forme dominanti in quasi tutto il settecento.

Mobili e altri lavori in legno nel mezzogiorno d'Italia

Napoli, ottobre 1926
Carlo Giovene
APG – Faldone 1

«Scrivere oggi una storia completa dell'arte del mobile nel mezzogiorno d'Italia non sarebbe facile, dopo che un attivissimo commercio antiquario, durato, senza controllo, per cinquantanni e più, ha dispersi per tutta Europa i campioni più belli, tacendone o falsandone la origine, secondo la convenienza commerciale del momento. Altre regioni, quindi, e pur quelle di maggiore nobiltà artistica, accrebbero il loro patrimonio dei prodotti migliori della feconda arte meridionale. Ma, oltre ai rari campioni di mobili rimasti nella regione, restano sempre, a provare la genialità, il gusto, l'abilità di mano degli artefici meridionali e a definire i caratteri dell'arte loro, le opere di natura stabile, come cori di chiese, armadi di sacrestia, battenti di porte e simili. E a queste è necessario ricorrere, specialmente per il lungo periodo di tempo che corre dall'età di mezzo a tutto il rinascimento.
Al superbo rigoglio d'arte di cui godette l'Italia meridionale dall'ottavo al tredicesimo secolo e che dovette avere il suo centro propulsore nella Campania, sotto la guida del monachesimo benedettino, ma restarono certamente estranei i maestri legnaiuoli, come ancora nel cinquecento si chiamavano i lavoratori del legno, ebanisti, intagliatori, intarsiatori. E nei conventi della regione, ove un profondo fervore religioso riuniva uomini di ogni classe, già forse nell'ottavo secolo, e certamente ai primi del dodicesimo, si eseguono lavori sontuosi in legno, troni abbaziali, cori per le adunate dei monaci e leggii, mentre nella più lontana Puglia nel 13° secolo la sedia episcopale è ancora scolpita nella pietra, come si vede a Canosa e a Monte S. Angelo. E, forse ciò dipese dalla maggiore facilità di ottenere nella Regione campana adatte qualità di legni, rare o mancanti in parte della zona pugliese. Carlo I d'Angiò, adunque, trovò tutta la regione meridionale, dagli Abruzzi alla estrema puglia, in una stupenda fioritura d'arte quando le impose il suo dominio. Era Napoli tra le città più ricche e fastose d'Europa ed aveva pur risentito del rude ma buon governo di Federico II, che aveva fondato ivi la Università piuttosto che nella sua capitale. Gli artisti francesi chiamati dai nuovi dominatori, e quelli chiamati un secolo dopo da Alfonso d'Aragona, per paesana vanagloria e per imprimere i segni delle passate dominazioni sempre turbarono, colla imposizione di un sentimento nuovo ed estraneo, lo svolgimento di un'arte che già aveva un magnifico sviluppo.
Onde il Rinascimento, che aveva messe nel mezzogiorno le prime radici, ebbe più limpido sviluppo in Toscana ove la virtù degli uomini ebbe propizie le condizioni politiche. Ma restava sempre Napoli la grande ricca metropoli, importante centro politico che attirava gli artisti da ogni parte d'Italia e principalmente dalla Toscana. E vi trovarono essi una vecchia tradizione, influenzata ed ostacolata dallo intervento straniero, ma non distrutta, ed essi stessi ne sentirono l'influenza, si affratellarono con quelli del posto e lavorarono assieme, assumendo le loro opere il particolare carattere della regione. Così il Summonte, nella sua lettera al Miguel (Michiel) del 20 marzo 1524 (1) parlando dell'*opra piana* nella sacrestia di S.Maria di Monte Oliveto, *tutta lavorata di commesso e prospettiva*, mentre ne indica l'autore in *fra Juan da Verona,* aggiunge e spiega con intenzione che egli fu aiutato, oltreche da un maestro Germiniano, toscano, anche da maestri Imperiale di Napoli, *li quali dui ancorchè abbiano lavorato e adiutato in ques'opera piana ipsi per proprio esercizio son maestri di rilievo*. E nell'ultimo quarto del cinquecento Bartolomeo Chiarini, romano che assieme a Benvenuto Tortelli aveva lavorato il coro di S. Severino, eseguiva in collaborazione con i napoletani Jacopo Folfi e Giovanni Angelo Manzo gli intagli al coro di S. Giacomo degli Spagnoli (2).
Così nel 1534 i lavori in legno alla sagrestia di Montecassino furono commessi a maestro Zucca di Gaeta, ma questi ha per compagno maestro Domenico il Secchia e per discepolo maestro Francesco. Toscano (3). E L'attuale coro, opera settecentesca. È lavoro dei maestri intagliatori, scultori di legname e di lavoro di squadro Alessandro Scappi di Sinigaglia, Domenico Antonio Colucci, romano, Matteo di Palma, aversano, e Giulio Gatti, napoletano, i quali divisero il lavoro in quattro parti che sorteggiarono (4) tra loro. E ne risultò un'opera

mirabile per unità di sentimento e di stile.
E bisogna credere che artisti meridionali anche si recassero nelle altre regioni, seguendo fin dal 6° secolo la tradizione benedettina che sparse in gran parte di Europa i germi della civiltà nuova. Perché non possono essere ritenuti, certamente, fatti isolati il passaggio in Toscana di Nicola Pisano, né, più tardi, quello di Antonello a Venezia, e seguirono essi, senza dubbio, correnti che fanno supporre i vuoti incastri circolari che ancora in essa si vedono. E ad una concezione tutta particolare del tempo, che già considerano la scultura come un libro ove tutti potevano leggere, risponde l'allegoria delle due fiere a guinzaglio, che potevano rappresentare i poteri civili in lotta fra loro, ma sottoposti al potere religioso. Tuttavia restano oscure le prime origini di questo trono episcopale essendo stata fondata l'abbazia di Montevergine da S. Gugliemo da Vercelli tra il 1119 e il 1124 (5), mentre i caratteri stilistico lo assegnerebbero all'8°secolo. Ma il monte virgiliano era ritenuto sacro fin dai primi tempi del cristianesimo, e su di esso già nell'anno 259 si era ritirato a pregare S. Felice, vescovo di Nola, ed altri vescovi vi dimorarono e vi morirono (6) fino al tempo della fondazione dell'abbazia moderna. Salvo a voler ammettere una resistenza di forme tradizionali per altri due secoli, poco probabile, perché lo stile italo-longobardo tra l'ottavo ed il dodicesimo secolo, specialmente dopo cessato il dominio di quel popolo, si sciolse in forme più svelte di quelle del trono di montevergine, come dimostra una tavoletta intagliata, forse frammento di postergale, rinvenuta nel 1880 dal dotto benedettino D. Oderisio Piscicelli nella Chiesa madre di Castellano del Volturno (fig. 4). E' questa tavoletta certamente lavoro di un monaco artista che trasse l'ispirazione dalle ricche alluminature che ornano gli antifonari dell'abbazia di Montecassino nell'11 sec. e che sono appunto definiti di carattere longobardo-cassinese (fig. 5). L'intaglio serba un certo stile tondeggiante e calligrafico che è proprio di quelle miniature; simili sono gli intrecci; simili nella caratteristica stilizzazione le fiere racchiuse nelle capricciose volute. Ma vi è un progresso nello stile che le avvicina ad una formella di marmo del museo di Sorrento, ritenuta del 12°sec., per la forma il fogliame da cui parte il plastico intreccio (fig. 6) e per quella dell'aquila che, salvo la doppia testa ed una variante al sommo delle ali, risponde in ambedue gli oggetto ad un tipo ben definito di una stessa epoca (fi. 7). E l'ornato intagliato della tavoletta ha già una chiara idea di quello che deve essere un motivo decorativo, che svolge con tanto equilibrio e senso di armonia da fare quasi presentire le grottesche raffaellesche del pieno rinascimento. Al 12° secolo, adunque, dobbiamo assegnare questo bel frammento che dimostra quanto già fosse progredito il gusto dei bei lavori in legno nella regione campana, quasi due secoli prima della venuta di Carlo d'Angiò. Il quale, come si è detto, trovò la regione fiorente nelle arti, ancor però influenzate dalle nuove forme gotiche importate dai monaci borgognoni, e già diffuse nel Lazio ed in altre parti d'Italia. Ma chiamò egli alla sua corte artisti francesi che meglio misero in moda il nuovo stile anche nei lavori di legname, come si vede negli avanzi del coro di santa Chiara in Napoli, (fig. 8) ora guasto da sovrapposizioni cinquecentesche, e nei battenti di numerose chiese in Napoli e nella provincia. Cessato il dominio angioino questa influenza andò rapidamente scemando e già, del resto, nel periodo durazzesco aveva l'architettura napoletana assunto un particolare carattere, pieno di severa armonia, come nel palazzo Penne, i cui battenti in legno serbano ancora un ricordo dell'arte francese, ma tutta pervasa dal sentimento locale (fig. 9). E prevalse presto del tutto il rinnovato spirito classico se così puro lavoro dimostrano gli avanzi di intagli che ancora si scorgono nei battenti del Palazzo Pianura in Napoli (fig. 10) e le bellissime porte di S.Maria di Monteoliveto e di S. Angelo a Nilo, intagliate verso la metà del secolo (fig. 11 e 12). Talvolta riappare il gusto gotico in qualche dettaglio, come nel leggiadro graticcio che forma fondo agli emblemi araldici dei battenti del palazzo di Diomede Carafa (fig. 13) edificato nel 1466, ma non turba esso la severa concezione architettonica, tutta locale, e ne diventa un grazioso accessorio forse più legato al carattere araldico dell'opera che al sentimento dell'artista. E lontani da ogni influenza gotica sono anche gli intagli delle porte della cappella reale (fig. 14) che, come opina Antonino Maresca (7) dovevano essere in origine, in Castelnuovo, e di quelle della S.S. Casa dell'Annunziata, robusta opera delle fine del secolo condotta dal maestro Pietro Belverte da Bergamo. coll'aiuto Giovanni Merliano da Nola che alla sua bottega aveva appresi i principi dell'arte (fig. 15)
Forse in stile gotico doveva essere il coro che l'abate di Montecassino Pietro de Tartani, ordinò nel 1395 a maestro Giovanni Morigia da Milano, il quale alla sua volta, promise adeguato salario a maestro Bartolomeo

da Firenze e suoi discepoli, perché eseguissero il lavoro di ebanisteria e l'intaglio, essendo detto nel contratto dictus chorus principalior sit suer capite revolutus et templatus" (8) e cioè configurato ad occhi e volte. Ma, come ho detto, in tutto il 15° secolo era completamente mutato il gusto, ed il sentimento locale profondamente classico aveva ripreso il sopravvento, cosicché nel 1471 il cardinale Ludovico Scarampa, abate commendatario, fa costruire un nuovo coro, che tutti gli scrittori concordano nel dire bellissimo con doppio ordine di seggi, tutto egregiamente intarsiato (9).L'opera fu compiuta nel 1482, ma più tardi forse vi fu aggiunto il leggio nello stesso stile, completato appena nel 1512, ed è questa la sola parte che resta, sufficiente a darci una idea della bellezza ed importanza dell'opera (fig. 16-17-18-19).
Ma il lavoro ad intarsio doveva già essere in gran voga se nel medesimo tempo frate Giovanni da Verona, volendo così lavorare la sacrestia in S.maria di Monteoliveto trovò aiuto di maestri che avevano bottega in Napoli. E come dice il Summonte nella citata lettera, fu subito dopo lavorato anche di *commesso con qualche casetta di prospettiva* il coro della stessa chiesa (fig. 20) da un altro frate, maestro dell'arte, Giovan Francesco da Rezzo, che fu aiutato da un suo discepolo anche frate, chiamato Prospero. E sono ammirevoli gli intarsi in ambedue cori per bellezza di disegno, ricchezza di fantasia, armonia di colori. Alternandosi i motivi più vari a foglie e fiori od aggruppamenti di oggetti diversi e vedute prospettiche di monumenti, che fra Giovanni ritrae dal vero, come fece per il Castelnuovo, lasciandoci così la più antica veduta che abbiamo di questo insigne monumento dal lato di terra. Gli armadi già erano in uso nella sacrestia, nei primi anni del 300 se Roberto d'Angiò nel 1310 li pagava a fra Pietro Guidi oncia 1, tarì 15 in carlini di argento per quelli che aveva fatti fare nella chiesa di S. Barbara (10) ma poco dovevano essere usati nelle case, ove abiti e biancherie si serbavano nei cassoni, che spesso erano ornati da intagli, da ori e da dipinture, specialmente se dovevano contenere il corredo di nozze. Altri mobili erano massicci tavoli, banchi e sgabelli, e talvolta era anche lavorato in legno il letto, sontuoso nelle camere del Re e dei baroni, arricchito da dorature e dipinture, con ricco padiglione,
Ma malgrado la vittoriosa ripresa dell'arte locale, e quando già in castelnuovo da cinquant'anni era sorto il miracolo dell'arco di trionfo, che porta in se tutto lo slancio della risvegliata classicità, in piena rivolta contro ogni forma straniera, ancora qualche mobile era di stile francese nella nuova dimora che alla fine del 400 Federico d'Aragona si fece costruire in castelnuovo (11). Ma come osserva A. Filangieri deve ciò attribuirsi al gusto personale del re che era stato cresciuto alle corti di Francia e di Navarra e volle egli stesso dirigere la costruzione e l'arredamento delle stanze nuove. O forse adoperò egli alcuni dei vecchi mobili alla reggia angioina che dovevano essere di gran pregio e non erano, perciò, stati tutti distrutti. Nella nuova casa erano, dunque, costruite alla francese le porte di noce, ornate da artistiche borchie di ottone dorato, a foggia di due delfini che si incontravano ad anello, lavoro dell'orefice maestro Gennaro d'Anzeramo e tale poi che fosse un gran tavolo situato al centro della prima sala, poggiato su tre grandi piedistalli. Ma di carattere classico doveva essere un arcibanco situato lungo una parete, avente per piedi quattro globi turriti, con alta spalliera scompartita da pilastri ornai da capitelli, sui quali corre la cornice riccamente decorata. Anche qui, nei campi della spalliera sono borchie di ottone, e forse a questi vogliono alludere i documenti del tempo colla espressione "alla francese" usata anche per le porte.
Certamente di stile del rinascimento è il letto di legno scolpito e dipinto, con due scanni intagliati ed, ai quattro angoli, quattro colonne sormontate da capitelli che reggono il ricco padiglione. Ne è stato autore lo scultore Leone Scafato, e lo ha dipinto Luigi dell'Abate. Ed anche di stile classico dovevano essere i numerosi piccoli banchi e sgabelli, perché decorati a pittura dal medesimo dell'Abbate, colle armi d'Aragona su un fondo cosparso di "sedie periglìose" impresa di Alfonso. Completava l'arredamento delle camere un altro arcibanco di noce, che pure è detto di stile francese come un altro tavolo e sgabelli, cassoni e banchi. Anche lo stile catalano doveva essere tramontato se esso appare solo nella sedia del re, adornata ai bracciuoli ed ai piedi con quattro teste di leone e quattro draghi.Un gran tavolo di rovere è, inoltre, nel mezzo di un terrazzo coperto.
Questo, adunque, è il ristretto numero di mobili usati fino alla fine del 400. Certo numerosi erano i tipi di sgabelli, tavoli e cassoni, e solo un attentissimo esame potrebbe farli riconoscere, confusi tra quelli di altre

regioni, o genericamente indicati come italiani. Ma gli intagli dei palazzi Penne, Pianura, carafa e o quelli della S.S. Annunciata hanno un evidente carattere regionale, spirante come un senso di fierezza e di forza che non esclude la leggiadria, di quelli di S. Maria di Monteoliveto, di S. Angelo a Nilo, nella cappella reale, cos' pieni di disegni e ricchi di fantasia, mostrano in particolare una pienezza e rotondità caratteristiche, come negli ignoti artisti, nello scolpirli, avessero avuta la sensazione del succo che scorre, gonfiandoli nei fogliami, che mai assumono quelle forme secche e quasi scheletriche che, conferendo maggiore precisione e nitidezza al disegno, sono talvolta considerate come espressione di pienezza dello stile.
Questi caratteri che sono segno di fervida vita interiore e di concezione piena e facile, meglio si manifesteranno nel secolo seguente, tutto dominato dall'arte del maestro legnaiuolo Giovanni Merliano da Nola.
II Nel Museo di S.Martino in Napoli si conservano le porte dell'antica chiesa di S. Marcellino, lavoro della prima metà del cinquecento (fig. 21). I battenti sono scompartiti a riquadri, mediante fasce con rosoni ed ornati a fogliami e mascheroni ed in ogni riquadro, racchiuso in un tondo od una ellissi è il busto di un Santo, ora con espressione fiera e solenne, ora mistica e dolce, sempre piena di vita. L'autore dell'opera è ignoto.
Ma nella sacrestia dell'Abbazia di Cava dei tirreni è un'altra porta (fig. 22) fatta costruire verso il 1541 dall'abate Guevara, tutta divisa a rettangoli, con i segni degli evangeli in quelli maggiori, e disinvolti ornati con grifi, maschere e teste di cherubini negli altri. Sono così belli questi intagli e di così puro disegno, da far credere che ne avesse data l'ispirazione Raffaello (12). L'abate Paolo Guillaume corresse l'ardita affermazione affacciando l'ipotesi che il disegno fosse di Andrea da salerno (13). Ma qualunque ne sia stato l'autore, io non esito ad affermare che sono questi intagli della stessa mano di quelli delle porte di S. Marcellino, addirittura identici nei due rettangoli bislunghi che sono a destra ed a sinistra in base alla porta in Cava ed in quelli mediani, anche bislunghi, nella porta di S. Marcellino. Esaminando i magnifici intagli della sacrestia della S.S. Annunziata in Napoli (fig. 23-24-25-26), opera giovanile di Giovanni Merliano, condotta nei primi del 500, ritornano spesso i medesimi motivi che si ammirano nelle due porte descritte. Ecco in un riquadro il grifo che orna i settori della porta di Cava, ecco in un altro la testa d'uomo ingrugnata ed arguta che forma centro a molte raffaellesche sulla porta di S. marcellino. Esiste tra queste opere della sacrestia e l'altra delle due porte un legame evidente, ma sono gli intagli della prima più grandiosi, più frementi di vita e meglio svelano l'ansia dell'artista che a rapidi colpi batteva la subbia. Sono essi, cioè, l'opera del maestro ed eserciteranno una influenza decisiva per tutto il secolo, ed anche dopo per la loro suggestiva virtù di bellezza e piena rispondenza al sentimento della regione e del tempo, e per gli allievi e collaboratori che aiutarono il maestro a condurli e ne diffonderanno la maniera, trasportandola, oltrecchè in opere importanti come cori e porte grandiose, anche nei mobili d'uso, tavoli ed armadi, banchi e cassoni.
Aveva il Merliano lavorato pure a Montecassino al sepolcro di Giulio Fieramosca- Ma era già vecchio e da anni si era dedicato ai soli lavori in marmo quando quei monaci si decisero alla costruzione di un coro nella chiesa inferiore. Ne diedero allora incarico ad un maestro Benvenuto da Brescia che certamente è quel medesimo benvenuto Tortelli che assieme a Bortolomeo chiarini eseguì il sontuoso corso di S. Severino in Napoli. Il coro di Montevergine (fig. 27) fu compiuto nel 1568 e nel 1560 fu iniziato quello di San Severino (fig. 28-29-30), e bisogna credere che la fama raccolta dal Tortelli a Montecassino avesse consigliati i monaci di S. Severino ad ? Bartolomeo Chiarini che aveva aiutato il Tortelli nei lavori del coro si S. Severino esegue quelli di S. Giacomo degli Spagnoli in società con i Napoletani Jacopo Folfi, Gennaro Angelo Manzo e Martino Migliore. Nella seconda metà del secolo lavora gli armadi della sacrestie di S.Maria delle Grazie a capoNapoli e di S. Caterina a Formiello. I benedettini di Andria fanno costruire per la loro chiesa un coro superbo (fig. 36) tutto scolpito in noce e lumeggiato d'oro, ove nei dossali in pieno rilievo campeggiano le figure intere dei Santi del loro ordine, coro che fu ai primi del 1800 trasportato nel Duomo di Bisceglie dove ora si trova. Ed altri ed altri se ne costruivano in tutta la regione e sin nelle piccole chiese, ove non sono monaci e canonici a salmodiare, il modesto pievano sogna il pulpito ricco di sculture, le quali osserveranno un ingenuo carattere provinciale, come si vede in quello della parrocchia di Lacco Ameno (fi. 37), paesello dell'isola d'Ischia, intagliato agli ultimi del secolo o ai primi del seicento.
Come già nel 400, in tutto il secolo fiorisce l'arte delicata della tarsia. Nel primo ventennio dovette essere

eseguita la magnifica sacrestia di S.Martino o Napoli (fig. 38-39) forse erroneamente fino ad ora creduta della fine del secolo, sulla testimonianza di una data, 1598, incisa su un cardine della porta, e dovette essere opera del maestro frate Giovan Francesco d'Arezzo e del suo allievo frate Prospero, che nello scorcio del 400 avevano lavorato il coro in S. Maria di Monteoliveto, perché, dice il Summonte nella citata lettera al Miguel del 20 marzo 1524 " di man delli quali è ancora il bello coro della ecclesia di S. Martino cartusiense, del medesimo lavoro". E poiché in S.Martino non il coro ma la sacrestia è lavorata d'intarsio, dovette certamente equivocare il Summonte, scambiando quella con questo. Meno che, come pare, improbabile quei monaci son si fossero decisi, nei primi del seicento, di sostituire il coro intarsiato con quello semplicissimo in noce ora esistente, mentre pochi anni prima avrebbero fatta eseguire di intarsio la nuova sacrestia. Non sarebbe questo il primo esempio, in fatto di contrasti e di pentimenti, specialmente in un tempo di grande fervore di opera come quello in cui la bella chiesa fu condotta allo splendore che oggi si ammira. Certo è che questa opera segna un grande progresso su quella di S. Maria di Monteoliveto e dimostra a quale alto grado di perfezione fosse pervenuta la gentile arte della tarsia, tanto da ispirare e formare una numerosa classe di artisti intarsiatori e da influenzare grandemente, come vedremo, l'arte del mobile in tutto il secolo seguente. Un altro coro intarsiato fu eseguito nel 1536 nell'atrio della Chiesa di S.Maria del Carmine Maggiore, con sedili e spalliere di noce, dice il cronista " a maraviglia intagliati e tramezzati questi con Santi dell'ordine, lavorati a mosaico con piccoli pezzetti di ? d'India e di altro fine legno così ben commessi e disposti che sembravano di pittura". L'artefice fu Francesco Zucca (14) che deve essere quel medesimo maestro Francesco, fiorentino, allievo di maestro Zucca di Gaeta, che nel 1534 ebbe allogato dallo abate di Montecassino il lavoro in legno della sacrestia " con i suoi banchi, ornati, frisi, colonne e quadri, tutte ad intaglio". Sorprende però, che a questo maestro Francesco fosse stato affidato anche il lavoro d'intarsio, mentre non vi è traccia in Montecassino di lavoro simile tra i molti ordinati sia al maestro Zucca di Gaeta, sia la di lui allievo Francesco, detto Zucca per ricordo al maestro. Forse questi eseguì i lavori di inquadro e d'intaglio e si servì per lo intarsio di maestri locali, numerosi e abilissimi. Di questa opera, purtroppo non esiste più alcuna traccia.

I caratteri descritti nelle opere di intaglio, sono evidenti in due cassoni da corredo che sono nel museo Filangieri in Napoli, sebbene in forma meno geniale e pura. Il primo (fig.40), col fronte ornato da festoni di frutta, quello centrale sormontato da uno stemma, quelli laterali da aquile, non sorpassa la prima metà del secolo, mentre agli altri anni deve assegnarsi il secondo (fig. 41) con uno stemma centrale e quattro festoni, ad esso sospesi, e a due mascheroni, già di carattere decisamente barocco.

Di carattere anche schiettamente regionale sono i due banchi ad alta spalliera che sono nel museo di S. Martino provenienti dalla chiesa di S. Agostino degli Scalzi (fig. 42) con ricchissimi intagli lumeggiati d'oro. Anzi in essi si riscontra esagerato al massimo grado quel meridionale senso di movimento e quella forma espressiva che in equilibrata misura si ammirano nella sacrestia dell'Annunziata. Più piacciono, nella minore ricchezza, quelli della Compagnia della Croce in S. Agostino alla Zecca (fig. 43-44), i quali sembrano opera del medesimo artefice.

Sono, invece, purissimi di linea ed ispirano un senso di riposo i due banchi doppi da Chiesa, provenienti dal mezzogiorno d'Italia ed ora esposti nel Kaiser-Friederich Museum di Berlino (figg. 45-46-47). In essi si accoppia alla sobria eleganza degli intagli, l'eleganza dei balaustri torniti. Già dalla fine del quattrocento cominciava ad usarsi nella [fabbrica?] dei mobili il tornio, come abbiamo visto per i sostegni dello arcibanco di Federico d'Aragona, ma nella seconda metà del cinquecento tal lavorazione prenderà sviluppo e si userà poi largamente nel secolo successivo, principalmente per piedi e pioli (?) di tavole e sedie. Nei primi del cinquecento allo sgabello succede la sedia a bracciuoli, e più tardi anche la piccola, comoda sedia dalla semplice ossatura a pioli in parte torniti, il desile di paglia, il dorale comodo, con tavolette spianate in due o tre ordini, come quelle che ancora si trovano nel monastero di S.Chiara in Napoli (fig. 48). La sedia a braccioli, prima tutta di legno, diventa più comodo col sedile ed il dorsale formato da liste di cuoio disteso, fissato alla ossatura, con bullette dalle larghe teste d'ottone, rotonde od a forma di fiore (fig. 49). Negli ultimi anni del secolo comincia ad imbottirsi il sedile, il dorsale si arricchisce di stemmi ed ornati, impressi in oro, con delicato lavoro a piccoli pezzi. Attesta il Summonte che *"eravi al suo tempo in città, un Napolitano eccellente anzi unico nell'arte*

sua, dicco nell'arte di lavorare il cuoio crudo, comunemente dicta arte di stuccio" . Era questa l'arte di rilegare libri e formare astucci con cuoio ornato da disegni impressi, e da questo all'ornare il cuoio dei dorsali di sedie fu facile il cammino, dato il difendersi dell'arte che dovette forse in Napoli avere i suoi principi, se il Summonte ne parla come di cosa specialissima ed asseriva essere quel napoletano, nomato Masone di Mais, unico nell'arte sua. Un esempio di seggiolone con tale montatura arricchita da ornati e da uno stemma impressi e dorati, è nel museo di Sorrento, ed è lavoro degli ultimi del secolo o dei primi del seicento (fig. 50).

Il tavolo nel cinquecento, serbando la robusta forma del secolo precedente si arricchisce di intagli; l'uso dello armadio dalla sacrestia si diffonde e nella case; comincia ad usarsi la credenza, che è un armadio basso, e la libreria, e le forme sono quelle del mobile originario con piccole varianti. Il letto talvolta è sontuoso ed anche in legno intagliato, come quello di Vittoria Colonna, quando, nel 1507, andò sposa al Marchese d'Avalos, i cui discendenti ancora la possedevano alcuni anni or sono. Aveva esso, come quello di Federico d'Aragona, alta spalliera intagliata e quattro colonne agli angoli, per reggere il padiglione.

Per tutto il seicento si mantiene viva la tradizione dello intaglio, ma più per opere grandiose come cori e tribune nelle chiese, organi e mobili di gran lusso. Senza molto diffondermi, ricorderò solo il coro che i monaci di Montecassino, in sul cadere del secolo, vollero sostituire a quello intagliato ed intarsiato del cardinale d'Aragona, di cui ci resta, superbo avanzo, il leggio. Il nuovo coro (figg. 51-52-53), opera di quattro diversi artefici, sera tuttavia perfetta unità di sentimento e di stile, e non solo nei dorsali e nei fregi con motivi evidentemente contenuti in limiti prestabiliti in accordo dai quattro artisti, quanto nelle figure che sorreggono i fianchi degli stalli e nei putti che li sovrastano, tutti in differenti pose, sorprendente prova d'inesauribile fantasia e di sorprendente abilità tecnica. Ad uno dei quattro artefici del coro deve attribuirsi la bella porta della libreria nell'abbazia medesima (fig. 54).

Ma se, come si è visto, nel 15° e nel 16° secolo erano numerose le botteghe ove si lavorava di intarsio, dovette quest'arte dopo compiuta la sacrestia di S. Martino prendere maggior voga e numerosissimi dovettero essere gli artisti che la praticarono se, coll'avanzare del seicento, il mobile domestico è quasi sempre impiallicciato ed intarsiato, ad eccezione della sedia che mal si presta ad un simile lavoro essendo formata ad assi che si muovono leggiadramente incurvando col progredire del nuovo stile.

Per tutto il secolo lo stile classico si svolge man mano in forme più piene e più mosse, la linea retta si incurva, spariscono gli angoli. Tale evoluzione si mostra graduale e logica nel mobile meglio che nella architettura, perché nel lavorio di tutti i giorni d'una numerosa classe d'artisti, meglio si fonda e si rivela il sentimento della regione nel tempo, e quindi nello studio del mobile di tale sentimento e delle forma in cui si esprime anche meglio si possono forse ricercare e studiare il progresso e l'intima essenza.

Come abbiamo visto la sedia a braccioli parte dal tipo dritto, con sedile e spalliera di cuoio disteso. Ma negli ultimi anni del 500 solleva a cuscino il sedile ed ai primi del secolo successivo imbottisce anche lo schienale, pur conservando per parecchi anni la forma severe con braccioli e piedi diritti che cominciano appena ad ornarsi di una sobria tornitura (fig. 55) e di sobri intagli nella traversa che collega i piedi anteriori e nelle piccole cime al dorsale. Poi si intagliano i braccioli che si incurvano agli estremi, ove possono appoggiarsi le mani, in eleganti volute che quasi accompagnano l'incavo delle palme (fig. 56). Infine il dorsale si sagome in alto a linee curve, i piedi si arrotondano ed il davanti del sedile anche si incurva con leggiadria e si orna di intagli (fig, 57). Ma la sedia è sempre ampia e comoda e rivestita di cuoio od al massimo di velluto. Alla fine del secolo e poi in tutto il settecento, si arricchirà d'intagli e sarà dorata (fig. 58) e per l'uso domestico si impicciolirà, assumendo forme più tondeggianti con imbottitura più piena e sarà rivestita di stoffa operata o di ricamo a piccoli punti.

La leggera e comoda sedia impagliata, facilmente trasportabile, diventerà ricca di tornitura e le traverse dello schienale saranno intagliate in maniera bizzarra (fig. 59). Essa sarà dipinta a vivaci colori poi anche dorata.

Il tavolo, ai primi del secolo, mantiene la forma massiccia con due solide basi agli estremi, quasi sempre collegate da una traversa diritta. Ma questa man mano si incurva e si solleva fino a raggiungere il centro del piano, poi, spesso, specialmente nella provincia è sostituita da un ferro elegantemente piegato in simile forma. Si aggiungono i tiretti sotto ale piano e quando il tavolo deve servire da scrittoio si aggiungerà più tardi una

specie di soprammobile con altri cassetti e comodi ripostigli per carte ed accessori da scrivere (fig. 60). Infine alle due basi laterali si sostituiranno quattro robusti piedi tra loro collegati in maniera capricciosa e variabile con i soli cassetti sovrapposti, se il tavolo deve servire da scrittorio, spesso sagomandosi anche allora l'orlo al piano con una curva rientrante nel lato ove si siede per scrivere. Il mobile, assunta questa forma è in generale impiallacciato ed intarsiato e, curioso, particolare, i quattro piedi sono fissati al piano superiore con un sistema di solido avvitamento ricacciato nel legno medesimo. (fig. 61). Inoltre verso la fine del secolo, cominciano ad usarsi nelle chiese grandi tavoli con ricchissimi intagli, completamente dorati e col piano di marmo colorato, e se ne afferma l'uso anche nelle case private (fig. 62). La doratura per questo periodo è quasi sempre batta con argento, coperto da una vernice nelle varie gradazioni di giallo.
Il cassettone, a tre o quattro tiretti, nato nelle sacrestie per contenere i paramenti sacri, diventa poi d'uso generale ed assume spesso grandi dimensioni. E' quasi sempre impiallacciato in radice di acero o di noce ed intarsiato, ma talvolta, nelle case ricche, è di ebano od altro legno pregiato con intarsi di avorio. Gli intarsi sempre originali e variati, se pur formati su tipi costanti, rivelano negli artisti, in questo come in ogni altro mobile, una inesauribile vena di fantasia ed una grande abilità nell'arte. Vi predominano fogliami e fiori, con uccelli, vagamente aggruppati attorno a stemmi e medaglioni, ma spesso entro le foglie scherzano putti, e spesso ancora appaiono scene di vita, con figure anche bernesche. Sul piano di un tavolino da lavoro del Museo di Sorrento, sono, per esempio, coppie di duellanti, in atteggiamenti pieni di vita (fig. 63). La forma, nella prima metà del secolo è diritta (fig. 64) ma poi man mano che lo stile si sviluppa, si incurva prima di fronte (fig. 65) poi anche i fianchi (fig. 66). Il mobile è sempre poggiato su quattro peducci incurvati, preannunziando così nella fusione dei due tipi il *commodè*, volgarmente detto *comò*, che sarà tenuto in uso nel secolo seguente.
Comunissimo è inoltre, il cassettone-scrittorio (fig. 67-68) sul quale al piano del mobile è sovrapposto, come nello scrittoio, un sistema di ripostigli e cassetti riaccordati coll'orlo anteriore al piano medesimo con una specie di coverchio inclinato che, girando su due cerniere, si dispiega in avanti e forma il piano per scrivere.
E spesso ancora sul cassettone-scrittoio si sviluppa un armadio a stipo, che assume le forme più varie, secondo la fantasia degli artefici che lavoravano ognuno, in piena indipendenza, nella propria bottega (fig. 69-70-71). Talvolta il fronte del mobile è tutto piano o sobriamente incurvato, tal'altra è mosso nel modo più capriccioso, alternandosi le linee piane e le concave e le connesse, come si vede nei due esemplari al museo di Sorrento (fig. 72). Assumono le cimase le più varie forme e si arricchiscono dei più originali frastagli; talvolta finiscono in un ripiano per reggere un orologio, un busto, un vaso. Il mobile è quasi sempre impiallicciato ed intarsiato nella maniera più vaga e adorno di pendagli e maniglie per l'uso dei cassetti. Ma, simo alla fine del seicento, l'intarsio in questi come in ogni altro mobile, serba sempre linee fondamentali architettoniche, con grandi riquadri, mentre assumerà dopo, in tutto il settecento, forme più ricche ed intrecci geometrici, a stelle, a scaglie. Non vi è casa signorile ove non domini lo stipo, nelle più varie forme. In generale questo mobile è sorretto da una base a colonnine tornite, raramente da una base intagliata, ma nell'un caso e nell'altro questa è di legno diverso e meno pregiato di quello del mobile che sorregge. Più rare volte esso si sviluppa in altezza, poggiando direttamente sul suolo, oppure diventa di piccole dimensioni, tali da potersi poggiare su un tavolo o su un cassettone. Ha sempre forme architettoniche che si mantengono quasi immutate per tutto il secolo, col fronte tutto scompartito a cassetti, salvo nella parte centrale ove in una specie di tempietto si apre una porticina (fig. 73). Allo interno sono ripostigli, alcuni con chiuse segrete, ingegnosamente nascoste nei meandri del mobile che, in generale, è di ebano, o di una imitazione fatta con legno di pero tinto, con intarsi in avorio. Spesso ancora è rivestito da impiallacciatura di scelti legni venati o di radica con intarsi; altre volte di lamina di tartaruga od ha i fronti dei cassetti in legno graffito e lumeggiato in oro, con scene cavalleresche, episodi della Gerusalemme o scena delle favole di Esopo.
Altre volte ancora è ornato di vetri dipinti, e a tal sorta di decorazione si dedicò talvolta Luca Giordano, come nel bel mobile di casa Roccella (fig. 74). Talvolta ancora il fronte ha movenze architettoniche, ricche di ombre e di luci, ed è ornato di bronzi dorati, come nel raro esemplare del Museo di Sorrento (fig. 79), sul quale le lamine di tartaruga che lo rivestono sono, sul retro, colorate in rosso. Nella tartaruga correggevano

sempre gli artefici al tonalità del colore, con speciali apparecchi alla faccia interna, il più delle volte rivestita di lamine argentate.
Anche ai piccoli oggetti, e specialmente alle casse per orologi da tavolo, si dedicavano gli ebanisti, ed in questi, come nelle sedie, nei cassettoni, nei tavoli è evidente il progressivo variare della forma che, prima dritta, mano mamo collo avanzarsi del secolo, si incurva, e si arricchisce di bronzi, che quasi prendono forme efflorescenti, vero la metà del secolo seguente, quando lo stile avrà raggiunto il pieno sviluppo. La bella serie di orologi da tavolo posseduta dal museo di Sorrento, mostra con grande evidenza questo sviluppo delle forma barocche (figg. 76-77-78-79-80-81-82).
In tutto il secolo diciottesimo e specialmente tra il primo e l'ultimo quarto, l'intaglio trionfa con un rigoglio di fantasia che trova campo in ogni lavoro di legname, mobili, porte, archi di portone, carrozze, portantine e finanche barche per diporto. Ed assume in questo periodo in cui il barocco passa dalla magniloquenza grama alla vacuità leggiadra, forme [....] spesso rose sontuose dallo ???? alle durature profuse senza misura. Nell'ultimo, quando un senso si reazione ed un ritorno alle misure classiche faranno arrivare le forme diritte, ma non diminuirà la ??? degli artefici che sapranno adornarle con intarsi ed intagli in mille svariate materie. Qual grado di ricchezza raggiunga il mobile nelle chiese, dimostrano gli armadi della sacrestia di Montecassino, eseguito verso la metà del secolo in noce intagliata, con ornati in rame dorato che ne accrescono la magnificenza. Lavorarono alle statue ed ai bassorilievi i napoletani Gennaro Tranchese e Pietro Nottolo e molti altri maestri, quasi tutti napoletani, eseguirono il lavoro di squadro e gli svariati intagli. Non è però trascurata la tradizionale e tanto amata arte dello intarsio, ma assume forme più capricciose, con mille fantastici intrecci, quasi sempre geometrici. I mobili, anzi, son divisi in due categorie ben distinte: quelli per gli ambienti intimi che sono sempre impiallacciati ed intarsiati, spesso con ricchi ornamenti dii bronzo dorato, e quelli per gli ambienti di rappresentanza laccati in bianco con dorature o completamente dorati. Si diffonde anche l'uso del mobile tutto laccato, con decorazione alla cinese in questo o quel colore, ed è gusto che nasce assieme alle porcellane della Cina che dopo il 1710 si cominciarono ad imitare in tutta Europa, ed anche a Napoli nella R. fabbrica di Capodimonte. Grazioso esemplare di questo genere è una vetrina d'angolo al museo di Sorrento, ove il gusto della vignetta cinese si armonizza con quello locale mediante i fregi in colore e la ricca cimasa dorata (fig. 85). Nel primo terzo del secolo, però, il mobile dorato doveva essere ancora poco diffuso, se alla venuta di Carlo III a Napoli nel 1734, in un elenco di mobili (15) chiesti in prestito ed affittati per arredare l'appartamento del Re, sono indicati quasi esclusivamente *baffetti e baffettini* di ebano, di noce, di radice d'acero, di pero, di radice d'ulivo. Manca il *tremò*, ossia il mobile a mensola, quasi sempre sormontato da un grande specchio, che dopo si troverà in ogni casa signorile. Dorate vi sono soltanto numerose placche intagliate ed indorate con loro cornucopie, che sono piccoli specchi, ognuno con bracci per lumi, che solevano sospendersi alle pareti dei salotti, sempre a coppie, due, quattro, od anche più. Talvolta, però, l'artefice seguendo la tradizione antica, che lumeggiava con oro gli intaglia, accoppia la doratura sugli intagli risaltati al colore del legno, come nella bella base per busto che è nella Biblioteca dei Gerolomini in Napoli (fig. 86). Ma non sa sottrarsi al gusto del tempo, per la sua profonda sensibilità, e ne è sempre in chiaro interprete anche quando è chiamato a completare opere di tempo più antico. Così l'ignoto intagliatore del leggio di S. Martino che, pur dovendo ispirarsi al vecchio coro, si vede fiorire sotto la subbia capricciose volute sveltamente contorte ed arricciate (fig. 87), così di intagli barocchi si ornano le pareti della antica chiesa di S.Maria del Carmine (fig.88) e gli archi dei portoni signorili (fig. 89). Né si sentono a disagio i molti artefici napoletani che intagliano le stupende tribune di S. Chiara (fig. 90-91) pur trovandosi innanzi alle meravigliose storie di S. Caterina, scolpite da scolari di Andrea Pisano!
Fanno eccezione i bellissimi battenti alle porte di S. Gregorio Armeno in Napoli (fig. 92), e, davvero, come il Catalano afferma (18), furono scolpite nel 1762. E sarebbero prova di una particolare e quasi incredibile resistenza alla impetuosa corrente che tendeva allora a sommergere sotto le nuove forme anche il ricordo dell'arte passata.
Due mobili, adunque, in tutto il settecento predomineranno nel mezzogiorno d'Italia: il cassettone che finito il secolo, con lo avvento della Repubblica partenopea e del regno di Gioacchino Murat si chiamerà alla fran-

cese *commode,* e la mensola nella stessa logica chiamata anche alla francese *console*, o non so per quale eufemismo, *tremò.*
Il primo si trova in tutte le case, anche le più umili, in forme incurvate e snelle e si arricchirà di intarsi e di bronzi dorati; il secondo sempre con piano id marmo, sarà l'ornamento del salotto di ogni casa signorile. Il progresso della forma del cassettone si osserva ben definito in tre mobili del museo di Sorrento, il primo (fig. 93) impiallacciato in radice di noce spiecate come si dice in arte, a libretto; il secondo (fig. 94) con una ??? impiallacciatura sobriamente arricchita da intarsi a foglioline; il terzo (fig. 95) tutto intarsiato a losanghe attorno ad un rosone centrale; nei quali due curve, che nel primo si incontrano ad angolo, si riaccordano meglio nel secondo, sino a diventare nel terzo una curva sola. Altro notevole progresso in questo mobili, a secolo avanzato, è l'aggiunta al piano di marmo colorato, ordinariamente marmo antico rilavorato, e verde di calabra, o breccia del Gargano. Assieme al cassettone costruiscono gli ebanisti mobili accessori più piccoli i quali hanno gli stessi caratteri del mobilio principale (fig. 96-97-98). Costruiscono ancora baffetti e baffettini, che son tavolini per servire in tavoli e credenze, ed armadi e librerie, in generale sovrapposto ad una specie di credenza o di cassettone, in forme svariate che sarebbe troppo lungo elencare, con cimase arricchite da intagli spesso dorati. Perde importanza il tavolo, e lo scrittoio ha, come il cassettone, piedi ricurvi ed il sovrastante cassonetto anche incassato, con intarsi ed applicazioni di bronzo dorato.
La mensola (console) tutta dorata od in bronzo ed oro, segue un tipo costante nella linea d'insieme ma varia nei dettagli secondo il gusto dello artista (figg. 99-100). Ad esso è sovrapposto quasi sempre un grande specchio, talvolta trasportabile (fig. 101). come quello al museo di Sorrento, talvolta nelle case sontuose, formante parte organica della decorazione delle porte (102). Esso è spesso arricchito, come quello al museo di Sorrento ed un altro, del salone di Palazzo Maddaloni in Napoli, da pitture eseguite dai più celebri artisti del tempo. Elegantissime forme assumono sedie e poltroncine (figg. 103-104-105-106-107). Ma nelle sedie vescovili, ove è data liberta allo artefice di profondere ogni ricchezza di intaglia, al sontuosità raggiunge un massimo limite, la fantasia lascia ogni freno e l'artista con agile mano la segue, i fogliami si incurvano e si intrecciano in mille forme, creando sempre nuovi motivi, cosicché mai si incontrano due esemplari simili. Notevoli sono quelle conservate nel museo di S. Martino (fig. 108) bellissima è l'altra della Chiesa di S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone in Napoli (fig. 109). Anche nel leggio, più piccolo e comodo di quello monumentale che ornava i cori sino al principio del secolo, perché non si usano più antifonari e salteri a grandi caratteri, e nelle cornici che inquadrano immagini sacre e ritratti di gentiluomini in parrucca, ha campo di svolgersi la inesauribile fantasia degli artisti (fig. 110). E sempre veramente magnifica è la cornice dorata che racchiude una tavola sacra nel gran salone del Monte di pietà in Napoli (fig. 111). La portantina che sin a tutto il seicento era di forma severa, quasi sempre rivestita di cuoio, si arricchisce di intagli, di dorature, di graziosi dipinti (figg. 112-113) e diventa una squisita espressione del tempo, graziosa scatola per le pompose dame imbellettate, in guardianfante. Più sobria è la forma se deve accogliere un alto prelato come in quella che ancora si conserva nella cappella di S. Gennaro (fig. 114) in Napoli. E sontuosa diventa pure la carrozza, specialmente se è quella del Re o di alti magistrati, quali gli eletti del popolo (fig. 117,118). La barca che deve portare il Re a diporto nelle azzurre acque del golfo, come quella che i napoletano apprestarono a Re Carlo di Borbone, quando prese possesso del Regno (fig, 117).
Nell'ultimo terzo del secolo, seguendo il movimento generale su reazione, anche nel Mezzogiorno d'Italia si ridesta lo spirito classico e, nelle architetture come nel mobile le forme diventate troppo mosse si ???, allontanandosi dalle linee curve e gli intagli osservano movenze più castigate e sobrie, salvo ad accentuarsi e, ad appesantirsi nel neo-classicismo del periodo napoleonico, quando nei motivi decorativi leoni ed aquile sostituiranno le ghirlande ed i leggiadri nodi di amore.
Ancora predominano in ogni casa la mensola (console) ed il cassettone (commode) e come nel primo settecento è impiallacciato ed intarsiato l'uno, laccata e dorata l'altra.
Ma ai primi dell'ottocento prende piega il mobile massiccio di mogano, qualche volta anche intarsiati e con ricche applicazioni di bronzo, e la mensola è dorata solo nei saloni sontuosi, come quelli della reggia.
Il passaggio dalla forma barocca alla neo-classica avviene gradualmente e gli artisti lo compiono con finezza

e buon gusto. Divani e sedie abbandonano le linee ricurve prima nei piedi, poi man mano nei braccioli e nelle spalliere (fig. 118 a 128) ed una simile evoluzione si manifesta nelle mensole ed in ogni altro mobile (fig. 129 a 141). Svariatissimi sono i modelli e delicati gli intagli, sino alla fine del secolo, per diventare robusti e solenni nel periodo dello impero quando regna a Napoli Gioacchino Murat, la cui moglie porta con se da Parigi tutti i mobili che adornavano la sua dimora al palazzo dell'Eliseo, ed latri ne ordina al celebre ebanista Jacob, probabilmente per arredare la villa reale di Portici. Ma, come si è detto, sino a questi tempi i mobili napoletani avevano serbato la forma leggera e delicata del primo neo-classico come prova una «Misura ed apprezzo delli lavori d'intaglio eseguiti dagl'intagliatori D. Nicola e D. Pietro Fiore per li reali appartamenti del real Palazzo della R. Villa Favorita sita in Resina» che porta la data del 26 novembre 1802, ove sono minutamente descritti tremò e sopratremò, sofà, sedie, tavolini, cornici e simili (17. E che, invero, non vi fece bisogno di ordinare i mobili a Parigi, sia pure ad un ebanista giustamente celebre come il Jacob, dimostrano non solo i mobili della reggia di Caserta e di Napoli costruiti prima dello avvento del Murat, ma anche quelli costruiti dopo la restaurazione die Borboni, specialmente nel R. Palazzo di Napoli dopo i restauri del 1830.
Chi bene osservi le magnifiche mensole e gli altri mobili che arredano l'appartamento di rappresentanza di questo palazzo (figg. 133.134-135) scorge quasi in essi rinvenire il vecchio spirito classico che sonnecchia in fondo all'anima meridionale e che aveva brillato di così viva luce nei periodi della antichità classica.
A risvegliarlo avevano contribuito le meravigliose scoperte di Ercolano e di Pompei, che negli ultimi del settecento si studiarono con amore, riprendendone con frequenza i motivi nelle architetture, nelle decorazioni ambientali e fin nelle ceramiche. Ma caduto l'impero, restaurati gli antichi ordinamenti a cui si ribellarono, però, ancora gli spiriti, non ebbero più le forme d'arte chiare ispirazioni e nel mezzogiorno d'Italia, come altrove, furono espressione d'incertezza e spesso furono tanto vuote quanto pretenziose. L'abilità di mano degli artisti si esercita in artificiosi intrecci di fogliami che si sviluppano in ossature spesso barocche, senza tuttavia aver il sentimento di quelle tali (figg. 136-137). O talvolta si arricchiscono con gonfi intagli di un barocco egualmente non sentito, rigide forme neo-classiche. Non si sente più il neo-classico e non si sente più il barocco. Così le forme man mano si impoveriscono in stentate imitazioni e rinuncia il travaglio della ricerca al nuovo, non ancora risoluto, perché non ancora è chiaramente configurato lo spirito della civiltà romana.
Napoli, ottobre 1926
Carlo Giovene

V. Fausto Nicolini, Pietro Summonte. Marcantonio [Michiel] e l'arte napoletana del rinascimento in Napoli Nobilissima, nuova serie, vol. III, fasc. IX-X
V. Giuseppe Ceci in Napoli Nobilissima Vol. XV fasc. IX
V. Andrea Caravita. I codici e le arti a Montecassino, vol. III, pag. 57
V. ivi vol. III pag. 399
V. P. Abate d'Amato Mastrullo - Montevergine Sagro, in Napoli per Luc'Antonio di Fulco, 1663 - pag. 10 -
V. ivi pag. 2 e seguenti
V. in Napoli Nobilissima Vol. IX fasc. IV
V. Andrea Caravita. I codici e le arti a Montecassino - Vol. I pag. 399
V. ivi
V. Ludovico de la Ville sur-Yllon - la Chiesa di S. Barbara in castelnuovo di Napoli, in Napoli Nobilissima vol. II fasc. V
V. R. Filangieri i Candida - Lacasa di Fedeerico d'Aragona in Castelnuovo. I.T.E. A. editrice 1926
V. Guida di Cana ediz.
V. Guillaume….
V. Salvatore di Giacomo, S.Maria del Carmine Maggiore, in Napoli Nobilissima Anno I, pag. 59
V. Michelangelo Schipa - Per l'addobbo, l'ingrandimento e le decorazioni della reggia di Napoli alla venuta di Carlo di Borbone, in Napoli Nobilissima - Vol. XI, pag. 109-11
V. L. Catalani, Le chiese di Napoli, Napoli 1845 vol. I pag. 99
Carte di casa Reale nello archivio di Stato di Napoli, fascio 961, inv. 91

Indice dei nomi

Alamaro Edoardo: 68
Alfonso d'Aragona: 99, 180-182
Aliberti Giovanni: 67
Alisio Giancarlo: 67
Allievi Lorenzo: 17
Altobelli Carlo: 73
Alvino Enrico: 172
Amore Raffaele: 144
Anile Antonino: 118, 168
Arbace Luciana: 68, 108
Arneri Clemente: 40, 42, 70,71
Artieri Giovanni: 112, 146
Ascarelli Giorgio: 73
Ascione Gina Carla: 72
Astarita Tommaso: 83, 105
Aurigemma Salvatore: 122
Avena Adolfo: 17,67, 164

Baldry Francesca: 71
Balestrieri Lionello: 68, 108
Banti Alberto Maria: 107
Barbantini Nino: 100, 109, 133
Bardini Stefano: 38, 71, 95
Barrella Nadia: 65, 71, 72, 106, 143
Basso Peressut Luca: 65
Bellini Vincenzo:171
Belluzzo Giuseppe: 122-123, 145, 169
Belverte Pietro: 181
Berenini Agostino: 74
Berrino Annunziata: 82, 107, 110
Bode Wilhelm Von: 48, 50, 99, 131
Boito Camillo: 68, 98
Bottai Giovanni: 120-122, 144
Bottoni Pietro: 25
Brueghel Abramo: 148

Calò Giovanni: 141, 142, 160-162
Canali Ferruccio: 78
Canessa Ercole: 47, 49, 51, 72
Canonica Pietro: 153
Capece Minutolo Gerardo: 165
Caravita Andrea: 189
Carena Felice: 153
Cariello Luigi: 83
Cariello Rubina: 106, 149
Carlo I d'Angiò: 99
Casprini Francesca: 71
Castanò Francesca: 65, 69,70, 75, 142
Catalani Luigi: 189
Catalano Maria Ida: 65
Causa Raffaello: 106, 135-138, 149, 166
Cazzato Vincenzo: 65, 144
Cecchini Silvia: 65, 107, 127, 147
Ceci Giuseppe: 107, 189
Charlesworth William: 45
Chiarini Bartolomeo: 183
Chierici Gino: 8, 69, 115-122, 139, 140, 143, 144
Cialdini Enrico: 112
Cimarosa Domenico: 171, 172
Cioffi Rosanna: 65, 73, 77
Cirillo Ornella: 65, 69, 142
Chiarini Bartolomeo: 180
Coen Cagli Enrico: 18
Colonna di Paliano Stefano: 83, 106
Colonna Vittoria: 184
Colucci Domenico Antonio: 180
Conti Angelo: 8, 45, 57, 58, 77, 145
Corbino Orso Mario: 118, 168
Correale Alfredo: 79-82, 106, 112, 149, 153
Correale Pompeo: 79-82, 106, 112, 149, 153
Croce Benedetto: 8, 56, 58, 60, 63, 64, 72, 73, 75, 77, 78, 88, 107, 118, 154-160, 164, 168
Curcio Edgardo: 57

D'Aronco Raimondo: 108
Dalai Emiliani Marisa: 65, 149
da Majano Benedetto: 44
Damiani Giuseppe: 172
D'Anzeramo Gennaro: 182
De Lorenzi Giovanna: 78, 107
de Cesare Raffaele: 112
de Ciccio Mario: 48, 49
De Dominici Bernardo: 70, 71
de Falco Carolina: 67
de Fusco Renato: 27, 28, 34, 69, 70
de la Ville sur-Yllon Ludovico: 97, 189
dell'Abate luigi: 182
de Matteis Paolo: 148
de Monaco Gennaro: 78, 164-166
de Montemayor Giuseppe: 80, 106
de'Medici Angelica principessa di Ottajano: 69, 83, 84, 95, 153
della Gatta Antonino: 67
de Notaristefano Paolo: 140
De Rinaldis Aldo: 9
de Sangro Placido duca di Martina: 12, 69, 77, 111, 115, 127, 142, 153, 166-167
de Tartani Pietro: 181
Diaz Armando: 156
di Giacomo Salvatore: 140, 189
Doria Gino: 25, 65, 68, 69, 139, 142
Dragoni Patrizia: 65, 104, 110, 147
Duclére Teodoro: 149
Dudovich Marcello: 57

Emiliani Andrea: 144

Fasulo Manfredi: 83
Federico II di Svevia: 99
Ferdinando I di Borbone: 63
Ferrazza Roberta: 72
Fienga Andrea: 106
Fieramosca Giulio: 183
Filangieri di Candida Antonio: 99, 182
Filangieri di Candida Riccardo: 189
Filangieri Gaetano: 72, 80, 82,99
Fiocco Giuseppe: 109
Fiore Nicola: 189
Fiore Pietro: 189
Fiorelli Giuseppe: 65
Focillon Henry: 8, 132, 134, 147
Folfi Jacopo: 180, 183
Fonseca Ferdinando: 20, 67
Franco Francesco: 71
Frascherelli Ugo: 114, 118, 139, 143, 154

Galante Francesco: 57
Galli Letizia: 144
Gambardella Alfonso: 17, 67
Gatti Casazza Giuseppe: 109
Gatti Giulio: 180
Gelli Jacopo: 142
Gennari Claudia: 71
Gentile Giovanni: 59, 61, 64, 77, 78, 87, 88, 114, 115, 118, 122, 142, 153, 167
Geremicca Alberto: 139, 140
Gigante Giacinto: 80
Giolitti Giovanni: 60, 77
Giordano Luca: 46, 71, 179
Giovan Francesco d'Arezzo: 183
Giovannoni Gustavo: 70, 98, 108, 153
Giovene di Girasole Andrea: 13, 14, 25, 43, 66, 69, 139, 154
Giovene di Girasole Giuliana: 69
Giovene di Girasole Lorenzo: 65
Giovene di Girasole Mario: 66
Giovene di Girasole Michele:14
Giovene di Girasole Roberto: 65, 66
Giovene di Girasole Vespasiano: 66
Giusti Paola: 115-116, 129, 142, 147
Gonzales Palacios Alvar: 109
Guardascione Ezechiele: 57
Guerrieri Guerriera: 73
Guidi Pietro: 182
Guillame Paul Pier Marie: 99, 182, 189

Hayez Francesco: 46, 72

Iasiello Italo: 70

Justi Carl: 63

Kannes Gianluca: 143, 147

La Bella Vincenzo: 57
Labrot Gerard: 70
Lanza Francesco: 65, 148
Lanzi Luigi: 109
Leoncini Luca: 73, 143
Longhi Roberto: 94, 109

Lorenzetti Costanza: 9

Mac Donnel Ethel: 141
Macry Paolo: 71
Malaguzzi Valeri Francesco: 8, 63, 73, 78, 94
Malibran Maria: 46
Mannini Lucia: 71
Manzo Giovanni Angelo: 180, 183
Marangoni Matteo: 90, 109
Maresca di Serracapriola Antonino: 49, 72, 142
Martinoli Ludovico: 7, 17, 67, 151
Martorelli Luisa: 106, 149
Martucci Giuseppe: 171
Masi Alessandro: 144
Mazzarelli Enrico Maria: 73, 163
Melograni Anna: 73
Mercadante Saverio: 171
Merliano Giovanni: 177, 181, 183
Michiel Marcantonio: 99, 109, 184
Migliaccio Lucia duchessa di Floridia: 111, 127
Migliore Martino: 183
Minieri Riccio Camillo: 97
Molajoli Bruno: 136-138, 147, 149, 167
Molmenti Pompeo: 94
Morelli Domenico: 139
Morigia Giovanni: 181
Mottola Molfino Alessandra: 108
Morazzoni Giuseppe: 96, 106, 108, 109
Morgari Rodolfo: 42, 71
Mosca Lorenzo: 134, 142,148
Murat Gioacchino: 187, 189

Nardi Carlo: 66, 70
Nebbia Ugo: 148
Nezzo Marta: 107
Niccolini Antonio: 131
Nicolini Fausto: 99, 189
Nitti Francesco Saverio: 58
Nottolo Pietro: 187
Novi Giuseppe: 97

Ojetti Ugo: 8, 73, 89, 90, 107
Ortolani Sergio: 109

Pacchioni Guglielmo: 128, 129, 131, 147
Pagano Michele: 148
Paisiello Giovanni: 171, 172
Pansini Edoardo: 49, 51, 52, 56
Paribeni Roberto: 134
Paterna Baldizzi Leopoldo: 108
Pavone Rosanna: 143
Pedrini Augusto: 99
Pellati Francesco: 106-107, 127, 135, 146
Pepe Gennaro: 67
Pergolesi Giovanni Battista: 171
Petrella Bianca: 67
Petrella Errico: 171, 172
Piacentini Marcello: 108
Picone Petrusa Marinetta: 57, 65, 68, 72, 75, 108
Pignatelli Giuseppe: 70
Pignatelli Spinazzola Giuseppe: 66
Pignatelli Strongoli Adelaide: 75, 155-160, 167-168
Pisano Andrea: 187
Pisano Nicola: 181
Piscicelli Oderisio: 100
Poncelet François: 65, 107
Porzio Annalisa: 65, 75, 140
Possiak L.: 108
Preti Mattia: 32, 47, 71
Procida Saverio: 55
Prospero (maestro): 183
Pugi Leonardo: 21, 25, 28, 68
Putaturo Murano Antonella: 98, 109

Quintavalle Armando O.:147

Ragusa Andrea: 144, 145
Rebuffat (Rebuffet) Orazio: 177
Riccetti Lucio: 72
Ricci Corrado: 64, 74, 93, 163
Romano Elena: 69, 148
Rosadi Giovanni: 60, 71, 177
Rovetta Alessandro: 72, 73, 78, 143
Ruffini Francesco: 56, 73
Russo Giuseppe: 67
Russo Mario: 106

Salvatori Gaia: 52, 68, 72, 108
Salvini Mario: 177
Saredo Giuseppe: 18
Scafato Leone: 182
Scaglione Emilio: 75
Scappi Alessandro: 180
Scarampa Ludovico: 182
Scarlatti Alessandro: 171, 172
Schipa Michelangelo: 166, 189

Sciolla Gianni Carlo: 65, 66, 78, 143
Semmola Giuseppe: 73, 163
Semper Gottfried: 64
Senese Manuela: 69
Serao Matilde: 53, 55, 72, 139
Serio Mario: 144
Serra Luigi: 8
Simonetti Farida: 73, 143
Sogliano Antonio: 166
Solimena Francesco: 47
Spinazzola Vittorio: 60, 62, 63, 73, 118, 153, 155, 157-160, 168
Spinelli Maria contessa de'Marsi: 59, 111, 114-120
Spontini Gaspare: 171, 172
Springer Anton: 64
Springer Giovanni: 44, 71
Stagno Roberto: 152
Stiaffini Daniela: 66
Summonte Pietro: 99, 180, 182, 184

Tagliolini Filippo: 133
Tanucci Bernardo: 47, 72, 148
Tartuferi Angelo: 72
Tasso Torquato: 109
Terraroli Valerio: 109
Tesorone Giovanni: 21, 49, 68, 97, 108
Tesorone Pasquale: 49
Thode Henry: 64
Tinti Mario: 99
Toesca Pietro: 99
Tolosani Demetrio: 38, 47, 48, 49, 71, 72
Tomasella Giuliana: 109
Tomasello Bruna: 108
Tormen Gianluca: 72
Tortelli Benvenuto: 180, 183
Tranchese Gennaro: 187
Trevi Emanuele: 66
Troilo Martina: 148

Varallo Franca: 109
Venturi Lionello: 94
Visocchi Achille: 74
Vitolo Govanni: 106
Volpi Elia: 39, 50, 71
Vonwiller Giovanni: 46
Voss Hermann: 90, 109

Wilson Timothy: 72

Bibliografia

Catalogo del Museo Civico Gaetano Filangieri, Napoli, 1888.

Collection de Mr. Carlo Giovene de Girasole. Object d'art et de haute curiosité, Firenze 1925.

Collezioni Duca Carlo Giovene di Girasole Giovanni F. Springer. Catalogo della vendita all'asta. Roma 3-15 aprile 1933, Casa di vendite Palazzo Simonetti, Roma 1933.

Concorso per il progetto del Palazzo per le Esposizioni d'Arte in Napoli. Relazione della Commissione giudicatrice del concorso, Napoli 1923.

Convegno dei Soprintendenti (1938), in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, vol. I, Roma 2001, pp. 217-322.

Esposizione internazionale di arte decorativa moderna. Catalogo generale ufficiale, Torino 1902.

Exposition des arts decoratifs a Turin, M.Carlo Giovene Architecte a Naples, in «L'Encyclopedie contemporaine», Parigi, 20 ottobre 1902.

Guida del Museo Correale di Sorrento, Milano 1924.

Le Bellezze del Vomero Nostro. Villa Carolina, «Corriere del Vomero e di Posillipo», Napoli a. V, n. 211, Domenica 16 giugno 1912. p. 1.

Il Museo Duca di Martina nella Floridiana di Napoli, in «Bollettino d'Arte», 1932, p. 428.

Museographie, Architecture et aménagement des Muséés d'art. Conferénce internationale d'études, Madrid 1934.

Prima Esposizione Biennale Nazionale d'Arte della Città di Napoli, maggio-ottobre MXMXXI, Catalogo, Roma Milano Napoli 1921.

Prima Esposizione internazionale di Arte decorativa Moderna. Mostra Vinicola Olearia Alimentare Macchine ed Attrezzi Enologici, Torino, Leonardo Pugi Editore, a. XII 1902, n.15 pp. 12-14.

Relazioni. Prima Esposizione Biennale d'Arte della città di Napoli, Napoli 1922.

ALAMARO E.*, Il sogno del principe. Il museo artistico Industriale di Napoli: la ceramica tra Otto e Novecento,* Firenze 1984.

ALAMARO E., *Il sogno del principe: la querelle Palizzi-Tesorone. Sull'idealmente nobile e praticamente utile nella produzione delle scuole-officine del Museo Artistico industriale di Napoli,* in «Faenza» a. 70, nn. 5-6 (1984).

ALAMARO E., *Il ritorno del principe. Aspetti ed oggetti nelle foto delle scuola officine del museo artistico industriale di Napoli (1885-1924),* Napoli 1990.

ALIBERTI, G. *Ambiente e società nell'Ottocento meridionale*, Roma 1974.

ALISIO G., *Napoli e il Risanamento edilizio*, Napoli 1980.

AMICO F., *Gli studi sul seicento alla vigilia della mostra del 1922*, in G. de Lorenzi (a cura di), *Arte e critica in Italia nella prima metà dl Novecento*, Gangemi editore, Roma 2011.

AMORE R., *Gino Chierici. Tra teoria e prassi del restauro*, Napoli 2011.

ARBACE L., *Da Museo Artistico Industriale a Regio Istituto d'Arte: contraddizioni e modernità di un'istituzione di regime*, in Picone Petrusa M.(a cura di) *Gli anni difficili…* cit., pp. 85-94.
ARTIERI G., *Un nuovo museo italiano: "La Floridiana"*, in «Emporium», LXXVII, 1931, pp. 359-366.
ASCIONE G.C., *Da Boscoreale al Louvre, la "fuga del tesoro. Esigenze di tutela e vuoto legislativo alle soglie del XX secolo,* in «FMR», agosto 1988.
BACCI G., FERRETTI M., FILETI MAZZA M., *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Pisa 2007.
BAIONI M., *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Torino 2006.
BALDRY F., *Le stanze del gusto. Case e case-museo di collezionisti e antiquari a Firenze tra Otto e Novecento*, in MANNINI L. (a cura di), *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento*, Firenze 2011, p. 51.
BANTI A.M., *Note sulle nobiltà nell'Italia dell'Ottocento*, in «Meridiana», n.19, 1994, pp. 13-27.
BARRELLA N., *Bartolommeo Capasso e la tutela dei monumenti*, in VITOLO G. (a cura di), *Bartolommeo Capasso. Storia, filologia, erudizione nella Napoli dell'Ottocento,* Napoli 2005, pp. 245-270.
BARRELLA N., *Da "Casa di re" a museo: progetti e scelte per una reggia al servizio del pubblico*, in CIOFFI R. - PETRENGA G. (a cura di), *Casa di re. La reggia di Caserta fra storia e tutela*, Milano 2005, pp. 47-58.
BARRELLA N., *L'evoluzione dei musei di Napoli e Caserta: storia di un'apparente trasformazione*, in BARRELLA N. - SOLIMA L., *Musei da svelare,* Napoli, 2011, pp. 17-70.
BARRELLA N., *Sui musei napoletani. Spunti di riflessione dalle riviste* (1860-1920), in BARRELLA N. - CIOFFI R. (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Napoli 2013, pp. 77-88.
BARRELLA N., *La forma delle idee. Fermenti europei e memorie familiari nel museo Filangieri di Napoli*, NAPOLI 2010.
BARRELLA N., *Storia delle arti, delle industrie, del regno: Benedetto Croce e le proposte di musealizzazione del Palazzo Reale di Napoli nei primi decenni del XX secolo*, in ROVETTA A.- SCIOLLA G.C. (a cura di), *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928), tra storiografia artistica, museo e tutela*. Atti del convegno di studi (Milano, 19 ottobre 2011 - Bologna 20-21 ottobre 2011), Milano 2014, pp. 441-448.
BASSO PERESSUT L., *Il museo moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milano 2005.
BATTISTINI S., *Francesco Malaguzzi Valeri e il Museo Davia Bargellini* in Rovetta A. - Sciolla G.C. (a cura di), *Francesco Malaguzzi…* cit, pp. 351-357.
BENNETT T., *Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London 1995.
BERRINO A., *I Correale. Patrizi sorrentini*, Napoli 2000.
BERRINO A., *Il Golfo di Napoli*, in *L'Italia e le sue Regioni*, Roma, 2013, vol. II, pp. 611-618.
BOSSAGLIA R., *Il Liberty in Italia*, Milano 1968.
BOSSAGLIA R., GODOLI E., ROSCI M., *Torino 1902: le arti decorative del nuovo secolo*, Milano 1994.
BOTTAI G., *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Roma 2009.
BUCCARO A., *L'insegnamento dell'architettura tecnica nella Regia scuola d'ingegneria di Napoli*, in MAZZI G. - ZUCCONI G., *Daniele Donghi. I molti aspetti di un ingegnere totale,* Venezia 2006, pp. 219-234;.
BUCCARO A., *Architettura e ingegneria alla svolta dell'Unità: l'ambiente italiano e l'esempio del Mezzogiorno*, in Buccaro A. - D'Agostino S. - Rispoli F., *Abitare e costruire dall'età preunitaria ai nostri giorni,* Napoli 2013, pp. 7-21.

Capasso B., *Topografia storico-archeologica della Penisola Sorrentina,* Napoli 1846.
Canali F., *La polemica tra Croce e Gentile sulle arti decorative,* in De Lorenzi G.(a cura di), *Arte e Critica in Italia nella prima metà del Novecento*, Roma 2007, pp. 9-36.
Cariello R. (a cura di), *Il Museo Correale a Sorrento*, Napoli 1996.
Casprini F., *Sulla corrispondenza artistica di Vittorio Meoni*, in «Miscellanea Storica della Valdelsa», n. 1-3 (300-302), a. CXI, gennaio-dicembre 2005, pp. 131-195.
Casprini F., *Demetrio Tolosani: un antiquario colligiano a Firenze nel Primo Novecento*, in «Bollettino della Società degli Amici dell'arte di Colle Val d'Elsa», n. 37 dicembre 2010.
Cassese G., *Vicende del collezionismo d'arte moderna a Napoli fino alla seconda guerra mondiale,* in Picone Petrusa M. (a cura di), *Gli anni difficili. Arte a Napoli dal 1920 al 1945*, Napoli, 2000, pp. 67-83.
Castanò F. - Cirillo O., *La Napolialta. Vomero Antignano Arenella da villaggi a quartieri,* Napoli 2015.
Catalano M.I.,(a cura di), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Roma 2014.
Catalano M.I., Cecchini S., *L'aura dei materiali: "Le Arti" tra mostre e restauri (1938-1943)*, in N. Barrella - R. Cioffi (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Napoli 2013, pp. 331-358.
Causa R., *Il riordinamento del Museo Correale di Sorrento*, in «Bollettino d'arte del Ministero della pubblica istruzione», n. 1, gennaio-marzo 1953, pp. 90-95.
Cazzato V., *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Roma 2001.
Cecchini S., *Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico*, in «Il Capitale culturale», VIII (2013), pp. 51-68.
Cecchini S., *Musei e mostre d'arte negli anni trenta: L'Italia e la cooperazione intellettuale*, in Cioffi R. - Rovetta A. (a cura di), *Snodi di critica. cit.*, p. 75.
Cioffi R., *Angelo Conti e la valorizzazione dei Musei napoletani. Dalle pagine del «Marzocco» e da alcuni documenti inediti*, in Cioffi R. - Scognamiglio O. (a cura di), *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, Napoli 2012, p. 571.
Chierici G., *Rapporti fra Soprintendenza ed Enti pubblici agli effetti della tutela monumentale*, in «Le Arti», a. I, 1938-1939 (ottobre-novembre), pp. 63-65.
Chierici G., *Il Museo Figurativo del Regno delle Due Sicilie*, in «Archivio Storico di Terra di Lavoro», a. II., vol. II, 1959 pp. 227-232.
Colonna di Paliano S. - Giovene di Girasole C., *Discorsi*, Napoli 1924.
Coppola A., scheda, "*Museo Michelangelo*", pp. 25-27.
Croce B., *Storia dell'Italia nell'età barocca*, Bari 1926.
Croce B., *Epistolario I. Scelta di lettere curata dall'autore 1914-1935*, Napoli 1962.
Dalai Emiliani M., *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia*, in *Carlo Scarpa a Castelvecchio, catalogo della mostra* (*Verona, 10 luglio-30 novembre 1982*), a cura di L. Magagnato, Milano 1982, pp. 149-170.
Dalai Emiliani M., *"Faut-il Brûler le Louvre?". Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane,* in *Per una critica della Museografia del Novecento in Italia. Il sapere mostrare di Carlo Scarpa*, Venezia 2008, pp. 13-52.
De Dominici B., *Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno*, Napoli, tomo 3, 1743, p. 345.

DE FUSCO R., *Il Floreale a Napoli*, Napoli 1989 (II ed. ampliata).
DE FUSCO R., *Napoli nel Novecento*, Napoli 1994.
DELLA GATTA A. (a cura di), *Gli strumenti urbanistici e i Regolamenti edilizi a Napoli. 1838-1950*, Napoli 1995.
DE LORENZI G., *Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»,* Firenze 2004.
DE LORENZI G. (a cura di), *Arte e critica in Italia nella prima metà del novecento*, Roma 2007.
DE MONTEMAYOR G., *Il Museo Correale a Sorrento*, in «Napoli Nobilissima», 1903, vol. XII, pp. 9-12).
DI BENEDETTO A., *Scheda su Gaetano Chiaromonte*, in C. PIROVANO e F. TEDESCHI, *L'arte moderna. Protagonisti del primo Novecento e presenze regionali*, Milano 2012, pp. 309-310.
DI LORENZO P., IACONO M.R., *Museo "Michelangelo". Gli strumenti e i modelli per la topografia: tradizione, innovazione, didattica*, Caserta 2004.
DORIA G., *La Floridiana. La Villa, il Museo*, Cava dei Tirreni 1965.
DRAGONI P., *Accessible à tous: la rivista «Museion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento,* ne «Il capitale culturale», 11, 2015, pp. 149-221.
DUCCI A., *"Mouseion", una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946)*, «Annali di critica d'arte», n. 1, 2005, pp. 287-314.
FERRAZZA R., *Palazzo Davanzati e le collezioni di Elia Volpi*, Firenze 1994.
FRANCO F., *Rodolfo Morgari*, ad vocem, in «Dizionario Biografico degli Italiani», Vol. 76 (2012).
GALASSI C., *«Una ben delineata storia delle scuole pittoriche umbre». La Mostra di Antica Arte Umbra del 1907 a Perugia e la geografia artistica dell'Umbria*, In «Annali di Critica d'arte», n, IX, 2013, pp.
GALLI L., *Il restauro nell'opera di Gino Chierici (1877-1961),* Milano 1989.
GAMBARDELLA A., DE FALCO C., *Avena Architetto*, Napoli 1991.
GELLI J., *Il raccoglitore di oggetti minuti e curiosi*, Milano 1904, p. 223.
GIOVANNONI G., *Rilievi ed opere architettoniche del Cinquecento a Montecassin*o, in *Casinensia. Miscellanea di studi cassinesi*, Montecassino, 1929, pp. 305-335.
GIOVANNONI G., *L'Abbazia di Montecassino,* Firenze 1947.
GIOVENE A., *L'Autobiografia di Giuliano di Sansevero*, Roma 2012.
GIOVENE DI GIRASOLE C. - FONSECA F., *Relazione di accompagnamento al bozzetto per il Concorso per il monumento a Garibaldi nella piazza della stazione ferroviaria in Napoli. Motto "Sursum",* Napoli 30 novembre 1899.
GIOVENE DI GIRASOLE C., *La mobilia napoletana e i lavori affini nel Settecento*, in «Architettura e arti decorative», a.9 (1930) fasc. 7, pp. 288-321.
GIUSTI P., *Porcellane di Capodimonte. La Real fabbrica di Carlo di Borbone 1743-1759*, Napoli 1993, pp. 95-96.
GIUSTI P., *Il Museo Duca di Martina di Napoli*, Napoli 1995.
GIUSTI P., *La villa della moglie del re*, in «Casa vogue antiques», n. 4 (maggio 1989), pp. 36-40.
GIUSTO S., *Clemente Arneri e gli affreschi della Chiesa di Casavatore,* in «Rassegna storica dei comuni», vol. 24, a 2010, Orta di Atella 2012, pp. 151-154.
GONZALES PALACIOS A., *Nostalgia e invenzione. Arredi e arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento*, Milano 2010.
GUERRIERI G., *La Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III» di Napoli*, Milano-Napoli 1974.
EMILIANI A., *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974.

EMILIANI A., *I materiali e le istituzioni*, in Storia dell'arte italiana, 1, Torino 1979pp. 99-161.
EMILIANI A., SPADONI C.(a cura di), *La cura del bello. Musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Milano 2008.
FOCILLON H., *La conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'art*, vol. I, Paris 1923, pp. 85-94.
ISABELLA F., *Vecchie e nuove leggi speciali*, in *Napoli dopo un secolo*, Napoli 1961.
JOVENE M., *Trent'anni del museo della Floridiana,* «il Corriere di Napoli», Napoli 1 marzo 1963.
LANZA F. (a cura di), *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, Feltre 2003.
LEONCINI L.,SIMONETTI F. (a cura di), *Abitare la storia: le dimore storiche. Restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, Torino 1998.
KANNÉS G.(a cura di), *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto,* Torino 2003.
MACRY P., *Ottocento. Famiglie, élites e patrimoni a Napoli*, Torino 1988.
MANGONE F., *Chiaja, Monte Echia e Santa Lucia. La Napoli Mancata in un secolo di progetti urbanistici 1860-1958*, Napoli 2009.
MANGONE F. (a cura di), *Architettura e arti applicate fra teoria e progetto. La storia, gli stili, il quotidiano 1850-1914*, Napoli 2005.
MANGONE F., R. TELESE, *L'insegnamento dell'architettura a Napoli 1802-1941*, Benevento 2001.
MANNINI L. (a cura di), *Le stanze dei tesori. Collezionisti e antiquari a Firenze tra Ottocento e Novecento,* Firenze 2011.
MARESCA DI SERRACAPRIOLA A., *Il museo del duca di Martina*, in «Napoli Nobilissima», 1893, pp. 49-52, 74-77 e 109-111.
MARESCA DI SERRACAPRIOLA A., *Pittori da me conosciuti,* Napoli 1936.
MARTORELLI L., RUSSO M., FIENGA A., *Teodoro Duclère 1812-1869*, Sorrento 2013.
MAZZOCCA F., *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 5, II, 1972, pp. 837-901.
MIRAGLIO E., *Seicento, Settecento, Ottocento e via dicendo: Ojetti e l'arte figurativa italiana*, in «Studi di Memofonte», 6/2011, pp. 63-80.
MOLAJOLI B., *Musei e opere d'arte attraverso la guerra*, Napoli 1948.
MORAZZONI G., *Il Museo Correale di Sorrento*, Roma 1938.
MOSCA L., *La Villa «La Floridiana». Le sue origini, il suo splendore, le sue misteriose vicende. Il Museo delle ceramiche,* Perugia 1933.
MOTTOLA MOLFINO A., *Case-museo intoccabili: istruzioni per l'uso*, in G. Kannes (a cura di), *op. cit.,* pp. 32.
MURATORI L.A., *Raccolta delle vite e famiglie degli uomini illustri del Regno di Napoli per il Governo Politico*, Milano 1755, pp. 104-105.
NARDI C., *Della famiglia Giovene de' Duchi di Girasole. Ragguaglio storico-genealogico,* Lucca, 1736.
NEZZO M., *Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920*, Vicenza 2003, pp. 135-137.
NICOLINI F., *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel,* Napoli 1925.
OJETTI U.(a cura di), *I palazzi e le ville che non sono più del re,* Roma 1921.
OJETTI U., *L'arte è di tutti ovvero le stelle non sono degli astronomi*, in «Corriere della sera», 27 novembre 1919, p. 3.
PACCHIONI G., *Coordinamento dei criteri museografici*, ne «L'Arte», a.I, 1938-1939, II, p. 150.

PARISI R., *Verso una città salubre. Lo spazio produttivo a Napoli tra storia e progetto*, in «Meridiana», n. 42, 2001 pp. 53-74.
PELLATI F., *I Musei e le Gallerie d'Italia. Notizie storiche e descrittive*, Roma 1922, pp. 389-391.
PELLATI F., *Les musées d'Italie et les principes de leur organisation*, in *Musées. Enquéte interantionale sur la réforme des galerie publiques*, «Cahier de la République des Lettres des Sciences et des Artes», XIII, Paris 1930.
PETRELLA B., *Napoli. Le fonti per un secolo di urbanistica*, Napoli 1990.
PICONE PETRUSA M., *In margine. Artisti napoletani tra tradizione e opposizione 1909-1923,* Milano 1986.
PICONE PETRUSA M. (a cura di), *Arte a Napoli dal 1920 al 1945. Gli anni difficili*, Napoli 2000.
PIGNATELLI G., *Biagio Caranti*, sub voce, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 19, Roma 1976, pp. 643-652.
PIGNATELLI G., *Napoli fra il disfar delle mura e l'innalzamento del Muro Finanziere*, Firenze 2006.
PINNA G., *I musei nelle dittature: Germania, Italia, Spagna,* in «Nuova Museologia», n. 21, 2009, pp. 2-33.
PONCELET F., *Regards actuels sur la muséographie d'Entre-deux-guerres,* «CeROArt. Conservazion, exposition, Restauration d'object d'art», 2, 2008.
PORZIO A., *L'inventario della Regina Margherita di Savoia. Dipinti tra Ottocento e Novecento a Palazzo Reale,* Napoli 2004.
PUTATURO MURANO A., *Il mobile napoletano del Settecento*, Napoli 1977.
QUINTAVALLE A.O., *Medioevo ignorato nel Museo della Floridiana e nella R. Pinacoteca di Napoli*, in «Samnium», a. IV, n. 9, Aprile-Giugno 1931.
RAGUSA A., *Alle origini dello Stato contemporaneo*, Milano 2014 pp. 212 e ss.
RICCETTI L., *Postfazione*, in A.Imbert, *La ceramica medievale orvietana dei secoli XIII-XIV. Note e documenti* (Roma 1909), Ed. anastatica a cura e con postfazione di L. Riccetti, Foligno 2005.
RICCETTI L. (a cura di), *1909 tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana,* Firenze 2010.
ROMANO T.E., *Il Museo "Duca di Martina" nella villa Floridiana di Napoli*, Roma 1936.
ROMITO M., *Gaetano Chiaromonte*, Salerno 2005.
RUSSO G., *Il Risanamento e l'ampliamento della città di Napoli*, Napoli 1960.
SALVATORI G., *Fermenti in corsivo. «Cimento» fra il 1922 e il 1936*, in CIOFFI R. - ROVETTA A. (a cura di), *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento,* Milano 2008 pp. 369-389.
SALVATORI G., *Proposte di lettura delle arti applicate a Napoli fra '800 e '900: dal Museo Artistico Industriale alla Mostra d'Oltremare*, in *Giornata di studio Arti decorative e musei. L'Italia e l'Europa*, Torino 2005, pp. 77-89.
SALVATORI G., *Il "Museo-Scuola-Officina" nel dibattito tra arte e industria nelle testimonianze di Giovanni Tesorone ed Enrico Taverna (1877-1912)*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di V. TERRAROLI, F. VARALLO e L. FANTI, Milano 2000, pp. 95-112.
SALVATORI G., *Le arti applicate a Napoli dal Museo Artistico Industriale (1882) alla Mostra d'Oltremare (1940): tracce per una lettura integrata delle arti contemporanee*, in «OADI», n.7 giugno 2013.
SCAGLIONE E., *La chiusura della Biennale napoletana. Bilancio finanziario ed artistico*, in «La Tribuna», 6 dicembre 1921.

Sciolla G.C., *Tra Kunstwissenschaft e Kunstgeschichte als kulturgeschichte.* in Rovetta A. - Sciolla G.C. (a cura di) *Francesco Malaguzzi Valeri, le ricerche storico-artistiche e l'impegno per la tutela e la conservazione in Italia e in Europa tra ottocento e novecento*, Milano 2013, pp. 11.

Sciolla G.C., *La riscoperta della arti decorative in Italia nella prima metà del Novecento. Brevi considerazioni,* in di Natale M.C.(a cura di), *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale,* Caltanissetta 2007, pp. 51-58.

Senese M., *Vivere il moderno al tempo della rovina. Progetto per il riuso collettivo di Villa Muggia ad Imola,* tesi di laurea in architettura Rel. Andrea Ugolini, Università di Bologna, Scuola di Ingegneria e Architettura, a.a. 2012/2013.

Stiaffini D., *La raccolta vitrea dei duchi Giovene di Girasole. Una singolare memoria 'ab antiquo' di collezionismo dell'Ottocento*, in «Science and tecnology for cultural heritage», n.19, 1/2, 2010, pp. 99-115.

Stiaffini D., *Il Duca Carlo Giovene di Girasole e i vetri della sua collezione*, in *Il vetro fra antico e moderno. Le più recenti scoperte archeologiche. Un secolo di produzione e designer del vetro italiano (1897-1997),* Atti della giornata Nazionale di Studio del Comitato Nazionale Italiano dell'A.I.H.V, Milano 31 ottobre 1997, a cura di D. Ferrari, G. Meconcelli, Milano, 1999, p. 77-80).

Tartuferi A. - Tormen G., *La Fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra sette e ottocento*, Firenze 2014.

Terraroli V., *Appunti sul dibattito del ruolo delle arti decorative negli anni Venti in Italia: da Ojetti a Papini, da Conti a D'Annunzio, da Sarfatti a Ponti,* in Terraroli V., Varallo F., de Fanti L. (a cura di), *L'arte nella storia. Contribuiti di critica e storia dell' arte per Gianni Carlo Sciolla*, Milano 2000, pp. 131-140.

Tesorone G., *Il padiglione della Campania, Basilicata e Calabria all'esposizione di Roma del 1911 nella mostra regionale di Piazza d'Armi, Ricordato e descritto da Giovanni Tesorone*, Milano 1913.

Tolosani D., *Raccolta Giovene*, ne «L'Antiquario. Rivista d'arte»., a.XII, n.1 1925.

Tomasella G., *Venezia 1929: la Mostra del Settecento Italiano*, in E. Saccomani, *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz,* Padova 2007, pp. 220-228.

Wilson T., *La contraffazione delle maioliche all'inizio del Novecento: la testimonianza del Museen-Verband,* in L. Riccetti (a cura di), *1909 tra collezionismo e tutela. Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana,* Giunti editore, 2010, pp. 267-280.

Zucconi G., Castellani F., *Camillo Boito: un'architettura per l'Italia unita,* Milano 2000.



La forma delle idee
Fermenti europei e memorie familiari nel museo Filangieri di Napoli
NADIA BARRELLA

La Decorazione del Duomo di Aversa in età moderna
Storia di una committenza tra aristocrazia e clero
ANNA GRIMALDI

Come si rinnova una vecchia Pinacoteca
Il progetto di Achille Bertpni Calosso per la nuova sede della Galleria Nazionale dell'Umbia (1930-1950)
PATRIZIA DRAGONI

Mosaico
Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla
ROSANNA CIOFFI - ORNALLA SCOGNAMIGLIO (a cura di)

La consistenza dell'effimero
Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento
NADIA BARRELLA - ROSANNA CIOFFI (a cura di)

Il Voyage en Italie
di Jofeph-Jérôme de Lalande
IMMA CECERE

Quaderni

Musei da svelare
Offerta e domanda museale in Campania
NADIA BARRELLA - LUDOVICA SOLIMA

Le Aule dell'Arte
Arte contemporanea e università
NADIA BARRELLA - GAIA SALVATORI

Maria Giovanna Mancini «October». Una rivista militante
Prefazione di
STEFANIA ZULIANI (IN CORSO DI STAMPA)

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2015
per conto della Luciano Editore - Napoli
dalle Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli S.p.A
Napoli



€ 70,00